مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر
المجلد الثاني
العدد الثاني
٢
يناير - فبراير
مارس ١٩٨٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير
عز الدين اسماعيل

مدير التحرير
سامي خشبة

سكرتيرة التحرير
اعتدال عثمان

الإخراج الفني
فتحي أحمد

السكرتارية الفنية
أحمد عنتر
عصام بهي
محمد بدوي

مستشارو التحرير
زكي نجيب محمود
سهير القلماوي
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدي وهبه
مصطفى سويف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

• الأسعار في البلاد العربية :
الكويت ١ دينار - الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا - البحرين دينار ونصف - العراق ديناران وربع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان ١٥ ليرة - الأردن ديناران وربع - السعودية ٢٠ ريالا - السودان ٢٥٠ قرشا - تونس دينار (٥ ف) - الجزائر ٢٤ دينارا - المغرب ٢٤ درهما - اليمن ١٨ ريالا - ليبيا ديناران وربع

• الاشتراكات

• الاشتراكات من الداخل
عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرشا ومصاريف البريد ١٠٠ قرش
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية محلية

• الاشتراكات من الخارج
عن سنة (اربعة أعداد) ١٥ دولارا للأفراد ٢٤ دولار للهيئات . مضافا إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولار)
(أمريكا واوروبا ١٥ دولار) .

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :
مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة - ج ع م تليفون المجلة ٧٧٥١٠١ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٣٨

• الاعلانات
يتفق عليها مع ادارة المجلة او مندوبيها المعتمدين

الرواية وفن القص

أما قبل ... رئيس التحرير ٤
هذا العدد ... التحرير ٥

■ ■ ■

لغة القص في التراث العربي سيلة إبراهيم ١١
العناصر الروائية في الأدب العربي بدري مالطي دوحلامس ٢١
توظيف العصر الأسطوري في القصة المصرية المعاصرة رشيد مبير ٣١

■ ■ ■

الرواية البوليسية ... عبد الرحمن فهمي ٣٩
رواية الخيال العلمي وورق المستقبل ... عصام بهي ٥٧
عندما يكتب الروائي التاريخ سامية أحمد ٦٧

مسيرة الأحداث في الرواية المصرية والتركية محمد هريدي ٧٥

■ ■ ■

لغة الحوار الروائي ... محمد فتوح ٨٣
الخطل المتصل بين الانتماء والاغتراب ... إعتدال عثمان ٩١
وجهة النظر في الرواية المصرية ... نجيل بطرس ١٠٣

جيل السبعينات في الرواية المصرية ... صلاح خشبة ١١٧
مغامرة الشكل عند روائي السبعينات ... محمد بدري ١٢٥
المفارقة في القص العربي المعاصر ... سيزا قاسم ١٤٣
تيار الوعي والرواية اليمانية المعاصرة ... يحيى عبد الدائم ١٥٣
ملاحظات عن القصة والحكاية ... اندريه جيدوز ١٧٣
مفهوم المنهار الروائي عند مارسيل بروست ... حامد طاهر ١٨٣

■ ■ ■

جاهين الخطوط في قصصه ... نبيل عمان ١٨٧
قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة ... صبري حافظ ١٩٥

■ ■ ■

ندوة العدد ... التحرير ٢٠٧
الفن الروائي من خلال مجاوزه ... إعداد احمد بدوي ٢١٥
الواقع الأدبي ٢٣٩

تعريفة نقدية
بين الأرض وفرنتزا ... عباس نبيه ٢٤٠

متابعات أدبية
الطاهر وطار والرواية الجزائرية ... عبد حامد الساج ٢٥٤
اللغة ، الزمن ، دائرة القوضى ... عبد الرحمن الطائي ٢٦١
رواية الشمع والسيرة الذاتية ... شمس الدين موسى ٢٦٩
الصابر ... علي شلش ٢٧٠
تصاوير من الرواب والماء والشمس ... سعد الدين حسن ٢٧٤
الرؤية الأسطورية في «صاد الأمكنة» ... مدحت الجيار ٢٧٨
ألف ليلة وليلة : تحليل بنيوي ـ عرض ... عبد الوهاب المسيري ٢٨٥

الدوريات الأجنبية
١ ـ الدوريات الإنجليزية :
(أ) القص والتاريخ ... فريال حمزة غزول ٢٩٢
(ب) جيمس جويس في الذكرى المائة لمولده ... التحرير ٢٩٦
٢ ـ الدوريات الفرنسية ... حامد طاهر ٢٩٩
رسائل جامعية ـ عرض ... لمياء انيس الرحبة ٣٠٣

مناقشات
١ ـ ملاحظات قارئ ... ماهر شفيق فريد ٣٠٨
٢ ـ مقالات وأحاديث عن صلاح عبد الصبور ... نبيل راغب ٣١١

البيبليوجرافيا
تعريب مخطوط في الانجليزية ... ماهر شفيق فريد ٣١٢
بيبليوجرافيا الرواية المصرية ... صبري حافظ ٣٢٠
بيبليوجرافيا الرواية السورية ... شكري عزيز ماضي ٣٢٩
This Issue ترجمة ... محمود عياد
مراجعة : ... ناهي سلامة

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

أمام قبل

بهذا العدد تخطو هذه المجلة ثانية خطواتها فى عامها الثانى . ولقد كانت فى يوم مولدها شابة فتية ، فاستقبلها الناس فرحين مستبشرين ، وها هى ذى تزداد فتاء على مر الأيام ، فيشتد عودها ، ويصلب قوامها ، ويستمكن كيانها ، وترسخ تقاليدها ، وتتأصل وجهتها ، وتمضى فى طريقها الذى اختطته لنفسها منذ البداية قدما ، لا تنحرف عنه ، وتحقق أهدافها القريبة والبعيدة التى استهدفتها منذ مولدها ، لا تحيد عنها . لا تمالئ كائنا لأنه يعرف كيف يسود الصفحات بالكلام المكرور والأفكار المعادة ، ولا تفتح صدرها لمن يظنون أنهم بلغوا النهاية والحقيقة أن الغطار قد عانهم . وهى مع ذلك لا تدعى ، ولا تشمخ على أحد . بل تأخذ نفسها بالشدة قبل أن تأخذ غيرها أو يأخذها غيرها . إنها على استعداد لأن تكون صديقة للجميع ، تمنحهم فى سخاء بقدر ما تجد ، وتمثل فى تواضع بين أيديهم ، ولكن دون أن يقتحمها أحد ليفرض نفسه عليها . إن معايير صحبتها قد صارت مع الأيام واضحة ومحددة ، يستطيع أن يدركها من أوتى قدرا من الحصافة وقدرة على التأمل والفهم . إنها الجدة والطرافة ممزوجتين بالجدية والموضوعية العلمية . ومن هذا الباب ، وهذا الباب وحده ، يستطيع أن يدخل إليها من يريد أن يخطب ودها ، ومن يود أن تفتح له ذراعيها ولأنها تطلع فى مواسم ، كانت موضوعاتها مواسمها ، فهى كل موسم لها طلوع ولها موضوع ، وهى لذلك لا تحب اختلاط المواسم ، لأنها لا تحب اختلاط الأفكار فقد تتأخر قليلا عن موعدها ، لأسباب لا يد لها فيها ، ولكنها لا تعدل عن موضوعها ـ وهى فى سياحتها الموسمية قد توصد فى وجهها بعض الأبواب العالية ونسيج بالحديد ، ولكن أصدقاءها فى كل مكان يعرفونها ، ويلتمسون إليها الطريق حيث كانت . فإن كان ذنبها أنها تريد للفكر الذى نجتمد أن يتحرك ، وللثقافة التى تخلقت لتجدد نفسها ، وللزيف أن يرحل ، فالحقيقة الناصعة أن نسفر ، فنعم الذنب ذنبها ! ولن تحملها الأبواب الموصدة على أن تتطهر منه .

ولقد دأب كثيرون على النشاكى من خلو الساحة هنا من مجلة وصيئة ، تعالج قضايا الأدب والفكر الأدبى معالجة جادة وجديدة ، وتوفى ما يستحق من النتاج الأدبى المعاصر ما هو جدير به من الاهتمام . ومع أن سياسة هذه المجلة تقوم على أساس الوفاء بهذه الأهداف فمازال هناك من يتشاكون ولا نصير لهذا النشاكى إلا أن أصحابه ـ فيما يبدو ـ قد استبدلوا بالقراءة الكلام

وبعد فقد دعت المجلة ـ وهى بصدد إعداد هذا العدد ـ مجموعة من أبناء الجيل الجديد من الروائيين إلى تدوه يطرحون من خلالها همومهم وتصوراتهم للفن الذى يكتبونه وما يطمحون إلى تحقيقه وكذلك طرحت المجلة عددا من الأسئلة على طائفة من الجيل الأسبق من الروائيين ، تخصها للهدف نفسه بطريقة أخرى وقد استجاب فريق محدود من هؤلاء وهؤلاء ، ولهم الشكر ، واعتذر فريق آخر لظروف خاصة ، ولهم الشكر أيضا ، وقليلون لم يستجيبوا ولم يعتذروا ، وتخلوا بذلك عن مسئوليتهم . نرى هل مازلنا فى حاجة إلى الدعوة إلى ضرورة تضافر كل الجهود من أجل تحقيق واقع أفضل ، ومستقبل مشرق ؟ !

مهما يكن من شىء فلا يسعنا لما أن نقف تعاونا ، فليس من الممكن ـ بدون التعاون ـ أن ننجز عملا فصلا عن أن نبنى ثقافة ونرسخ تقاليد .

وبقى ـ آخر الأمر ـ أن نعود فنكرر إعلانا عن استعدادنا لتقبل أى نقد أو مراجعة لمادة المجلة . وفى هذه المناسبة ندعو المجلة كل المهتمين ـ مشكورين ـ إلى تقديم ما يتوافر لديهم من مادة تساعد على استكمال البيليوجرافيا الخاصة بالرواية ، التى نشرناها فى هذا العدد : فهى ثمرة جهد مردى ، آثرنا أن ننشره تحقيقا للفائدة

فصول

رئيس التحرير

هذا العدد

بعد أن صدر **العدد الرابع** من هذه الخطة لكي يناقش قضايا الشعر عامة . وقضايا الشعر العربي خاصة . يأتي هذا العدد لكي يناقش قضايا الرواية وفن القص ، على المستويين النظري والتطبيقي ، ويتضمن «ملف» العدد ثماني عشرة مقالة ، موزعة على محاور أربعة . تتناول قضايا الفن الروائي في نسقها التاريخي وفي واقعها العملي .

ومن هنا اشتمل **المحور الأول** على **ثلاث مقالات** ، أولاها تتعلق بلغة القص في التراث الروائي العربي . والأخريان تتعلقان بتوظيف العناصر القصصية من التراث ، كالحلم والأسطورة ، في القص العربي المعاصر

تنبهنا **الدكتورة نبيلة إبراهيم** في مقالها عن «**لغة القص في التراث العربي**» إلى ضخامة الثروة القصصية التي يضمها التراث العربي ، وكيف أنها لم تنل ما تستحق من عناية الدارسين والنقاد المحدثين . ومن هنا فإنها تتجه أولا إلى تشخيص تلك الثروة القصصية القديمة من الناحية اللغوية ، مستفيدة - قدر الإمكان - من بعض الدراسات الحديثة التي تتعلق **بنظرية القص Theorie des Erzählens** ثم تحاول الباحثة - بعد ذلك - الربط بين الخصائص اللغوية لذلك القص والمجتمع الذي أنتجه ، مبرزة - بصفة خاصة - دور الراوي . وأخيرا يأتي الجانب التطبيقي من المقال لكي يرصد - في ضوء التحليل السابق والمعنوي ، ومن خلال نتائج فاحص كبيرين هما الخاطر والحمداني - العناصر الفنية المكونة لذلك القص

ولما كان من الشائع الربط بين نشأة القصة القصيرة والرواية في الأدب الغربي الحديث ، والأدب العربي ، فإن الدكتورة **فدوى ملطي - دوجلاس** تنطلق في مقالها «**العناصر التراثية في الأدب العربي الحديث**» من حقيقة أنه من غير المثار أن بعض من شأن تأثير التراث الأدبي العربي في كتاب القصة المحدثين . إنهم يبدون من هذا التراث ، واعين أو غير واعين ؛ وتأثرهم به على هذا النحو هو مظهر من مظاهر وحدة الإبداع العربي .

وتحقيقا لهذه الدعوى اختارت الباحثة الوقوف عند عنصر أدبي تراثي هو «**الأحلام**» ، مما لها من طابع قصصي رمزي . يستخدمه كاتب القصة عن وعي ، مستغلا بذلك أبعاده التراثية . وعلى هذا الأساس اختارت الباحثة ثلاث قصص **للطيب صالح** و**يحيى محفوظ** و**عبد السلام العجيلي** ، بوصفها نماذج للاستخدام الحي للأحلام في علاقتها بالتراث . فهذه القصص تستغل - من خلال الحلم - بعض العناصر التراثية ، ولكنها تكشف كذلك عن مواقف هؤلاء الكتاب المختلفة من التراث . فالتراث عند **الطيب صالح** مصدر صحة وسعادة . وهو عند **العجيلي** محلة للهلاك ، ثم هو عند **يحيى محفوظ** ليس سوى دواء مؤقت لهموم الإنسان الحديث .

ولما كانت الأسطورة وسيلة إدراك للحياة فقد حاول **وليد منير** في مقاله - وهو ثالث هذه المجموعة - أن يفحص كيفية **توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة** . وأن يكشف عما لهذا التوظيف من دلالة . وما أضافه إلى الواقع من أبعاد . وقد عالج الباحث هذا التوظيف على مستوى اللغة ، ومستوى الشخصية ، ثم مستوى الحدث . ومن تحليل هذه المستويات في ثلاث روايات معاصرة على التوالي ، هي «**الرويل**» **لجمال الغيطاني** ، و«**دوائر عدم الإمكان**» **لمحمد ملوبا** ، و«**الناجر والنقاش**» **لمحمد البساطي** . ينتهي الباحث إلى أن العنصر الأسطوري قد أثرى هذه الروايات ، بما أضفاه على الواقع من أبعاد إنسانية . ومما حفظه على مستوى البناء الفني

ثم يأتي **المحور الثاني** وتدور حوله **أربع دراسات** تهتم جميعا بالتصنيف النوعي للرواية . فتعالج كل دراسة نوعا روائيا بعينه . والحق أنه لما كان هذا التصنيف يستوعب عددا كبيرا من الأنواع فقد اضطرنا - لأسباب تتعلق بالحيز المكاني - على الاهتمام بأربعة أنواع فقط اهتم الدارسين بها .

ومن هنا كانت الدراسة الأولى **لعبد الرحمن فهمي** لأكثر الأنواع القصصية بعدا عن الوقوع في دائرة الاهتمام ، ونعني بذلك

«**الرواية البوليسية**» . ومن الطريف أن كاتب هذه الدراسة هو نفسه روائى وكانت قصة قصيرة وأعمال درامية للإذاعة وللتليفزيون . وهو يبدأ بحثه من ملاحظة كيف أن هذا النوع من الرواية هو أكثر الأنواع شيوعا وانتشارا بين القراء على مستوى العالم ، فى الوقت الذى لا يظفر فيه باحترام النقاد . وبعد أن يبادئ الباحث هذه المقاربة ينتهى إلى ضرورة فحص هذا النوع الروائى وتحليل عناصره ، تمهيدا لتقدير ما ينطوى عليه من قيمة . على أن ما نطلق عليه فى لغتنا العربية مصطلح «**الرواية البوليسية**» ليس نوعا واحدا فى المصطلح الغربى ، بل نوعين كبيرين ، ينقسم كل منهما إلى عدد من الأنواع الفرعية . وقد عرف الباحث هذه الأنواع جميعا ، منتهيا إلى الخصائص المميزة لطرف ساء كل منها ، وإلى الأثر المشترك بينها جميعا ، وهو «**الإثارة**» . «إثارة عقل القارئ» ، أو عواطفه ، أو حواسه . وعند ذلك يطرح الباحث دعواه فى أن العناصر الأساسية فى كل أنواع الرواية البوليسية إنما تتمثل فى كل أنواع القصص الإنسانى ، منذ عصر الأسطورة ، ومرورا بالقصص الدينى ، حتى القصص الأدبى الراقى فى العصور الحديثة . فى أسطورة «أوديب» قديما ، إلى «**الإخوة كارامازوف**» حديثا ، تتمثل العناصر البوليسية فى بناء الأعمال القصصية .

ومن الأنواع الروائية الحديثة نسبيا ، التى لم تظفر كثيرا بالاهتمام اللازم «**رواية الخيال العلمى**» . وقد حاول **عصام بهى** أن يتابع هذا النوع منذ نواكيره الأولى فى القرن السابع عشر ، فقد كانت هذه المحاولات شحنة للإيمان غير المحدود بالعلم فى قدرته على تحقيق الخير والسعادة للبشرية . و**رواية الخيال العلمى** ذات طبيعة فنية خاصة ، فهى تعتمد على الخيال والبيوغة والفكر ، أكثر من اعتمادها على الحبكة المدروسة المتقنة ، والشخصيات المرسومة فى عناية ، فالطبيعة البشرية فيها مبسطة تبسيطا شديدا . ومع ذلك فإن الباحث يهيب بالقراءة النقدية لروايات الخيال العلمى أن تأخذ فى حسبانها طبيعتها الخاصة ، مثلما يصنع قراؤها أنفسهم . ومن ثم تنجح الدراسة من رواية «**قاهر الزمن**» **لمهاد شريف** نموذجا تطبيقيا نتبين من خلاله كيف نجحت هذه الرواية فى طرح بعض المشكلات التى تواكب الإفادة المطلقة من العلم ، والانسلال إلى المستقبل ، كما نجحت على مستوى الفن الروائى .

ثم نتمثل فى المقال الثالث من هذا القسم لكى نواجه مع **الدكتورة سامية أحمد** مشكلة العلاقة بين الرواية والتاريخ . ومنذ البداية ندرك أنها لا تعنى بموضوع «**الرواية التاريخية**» التقليدى ، بل تتجه إلى شرح العلاقة بين الروائى والتاريخ الذى يعاصره . فهى تسجل أولا تأرجح الأحداث السياسية والتغيرات الاجتماعية فى مصر منذ قيام ثورة يوليو بين الانتصار والهزيمة ، وكيف عرضت هذه الظروف نفسها على الكتاب بوصفهم ضمير الأمة . ومن خلال رواية «**الريس بركات**» **للعبطانى** ، ورواية «**الكرنك**» **لنجيب محفوظ** ، اللتين عالجتا موقف الثورة من الديمقراطية ، تشرح الباحثة العلاقة بين الإبداع وحركة الواقع ، وكيف استطاع الفن الروائى أن يطور وسائله حتى يصبح قادرا على النقد . ومن ثم تعد الباحثة هاتين الروايتين شاهدا أمينا على حقبة لا تنسى من تاريخ الشعب المصرى .

ثم يختم هذا القسم **الدكتور محمد هريدى** بدراسة عن «**مسيرة الأجيال فى الرواية المصرية والتركية**» . والدراسة تتعلق ـ كما هو واضح ـ بما يسمى «**رواية الأجيال**» ؛ وهى الرواية التى أرسى **لنجيب محفوظ** أسسها فى «**الثلاثية**» . وبقدر ما كانت روايات **نجيب محفوظ** سجلا فنيا لنصف قرن من عمر المجتمع المصرى ، كانت روايات الكاتب التركى «**يعقوب قدرى**» تصويرا لخمسة وسبعين عاما من حياة المجتمع التركى . ومع أن الدراسة تجمع بين هذين الكاتبين فإنها لا تهيج منهجا مقارنا بالمعنى التقليدى ، ولكنها تثير السؤال عن مدى التماثل بينهما . والإجابة عن هذا السؤال تمكن أن تمهد الطريق لإدراك القانون الذى يحكم ظهور هذا النوع الروائى لدى كاتب من الكتاب فى حقبة من الحقب . وقد بين **الدكتور هريدى** أن الإجابة تكمن فيما ساد المجتمعين المصرى والتركى فى حقبة من تاريخ كل منهما ، من أحداث سياسية وقيم اجتماعية . ومن ثم كانت المعارك التى خاضها الشعبان متشابهة فى دوافعها وفى أهدافها ؛ وهى التى شكلت الوعى القومى لدى كلا الكاتبين ، فاتجه كلاهما إلى تاريخ هذا النضال فى بلده ، سياسيا واجتماعيا ، يستوحيه عمله الروائى . ومن الطريف أن

كلا الكاتبين قد تأثر بالرواية الفرنسية الطبيعية والواقعية ، وما عرف باسم **الرواية النهر** **Roman fleuve** وهكذا أدت الظروف الموضوعية المتماثلة إلى تماثل الرواية لدى الكاتبين ، من حيث الشكل ومن حيث المضامين .

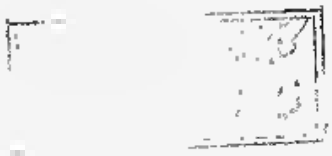
وينتهي **المحور الثاني** لكي يبدأ **المحور الثالث** ، مشتملا على **تسع مقالات** ، تتعلق بصفة عامة بعناصر الفن الروائي والمغامرة الروائية الحديثة .

ومن هنا تبدأ هذه المجموعة من المقالات بدراسة **للدكتور فتوح أحمد** ، تتناول « **لغة الحوار الروائي** » . وفي هذا المقال يستقصي الكاتب ـ دلاليا ـ لغة الحوار من خلال شهادات المبدعين ومواقف النقاد . وهدا يشير إلى قضية نوعية خاصة بلغة الحوار الروائي بين العامية والفصحى والمقال استعراض للمراحل التي مرت بها هذه القضية ، وليس دراسة عملية للغة الحوار في نماذج روائية بعينها ومن ثم فقد رصد الكاتب موقف **عيسى عبيد** التوفيقي المتوسط بين مقتضيات اللغة ومقتضيات الفن ، وذلك بإشاره كتابة الحوار بلغة حالية من التراكيب المتفاصحة ، تتخللها أحيانا بعض الألفاظ العامية . أما إذا كان الحوار قصيرا ومقتضبا فإنه يميل على ما هو عليه . ثم يعرض الكاتب لفكرة اللغة الثالثة ، التي ليست عامية وليست فصحى ، التي يقول بها **توفيق الحكيم** ، والتي يجمع في الوقت نفسه بين شروط الفصحى ومرونة العامية . ثم يتابع الكاتب القضية وقد انتقلت إلى مستوى آخر على أيدي **علي الراعي** و**محمد مندور** و**شكري عياد** . حيث انصب اهتمامهم على حرية الكاتب وطبيعة تجربته الفنية ، وعتكمن في ذلك إلى الضرورة الفنية ومن ثم فقد أصبحت القضية قضية لغة فنية أو غير فنية ، لا قضية فصحى وعامية .

ومن قضية الحوار تنقلنا **اعتدال عثمان** إلى قضية « **البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء** » . ومن شأن الشكل الروائي الذي يظهر فيه هذا البطل أن يعنى بتكوينه النفسي ، وسيرته الذاتية . وبحثه عن قيم جديدة في عالم تسوده قيم هابطة هي القيم المادية التي يحكمها اقتصاد السوق والمصالح الاحتكارية . ويستعرض المقال ثلاثة أشكال روائية عربية تمثلت فيها شخصية البطل المعضل ، هي الشكل المعروف **بالمثالية التحريدية** ، والشكل الذي يعرف **برومانسية الاستعصار** ، وأخيرا الشكل الذي يتوسط بينهما من النواحي الجمالية والتاريخية والفلسفية ، وهو المعروف برواية **التكوين النفسي والفكري** . ومن ثم تنقلنا الدراسة إلى شخصية البطل المعضل كما ظهرت في الرواية العربية ، وكيف أن ظهورها كان نتيجة لأزمة مشابهة في تناغمها لأزمة المجتمع العربي وإن اختلفت أسبابها . وقد أدت هذه الأزمة إلى إحساس المثقف العربي بالغربة والعزلة عن واقعه ، وإلى رفضه القيم السائدة ، وبحثه عن قيم جديدة تضفي على وجوده معنى . ومن خلال دراسة لروايتي « **البيضاء** » و« **قصة حب** » **ليوسف إدريس** ، كشفت الكاتبة عن نموذجين روائيين يحملان إشكالية البطل المغترب في بحثه عن الانتماء من خلال التوحد مع الآخر في الحب ، على نحو يتيح الاندماج الأشمل في الجماعة ، والمشاركة في تشكيل مستقبلها عن طريق العمل الثوري ـ وفي هذا العمل تتمثل القيمة الحقيقية ، التي تضفي على الحياة معناها .

ومن قضية البطل المعضل ننتقل مع **الدكتورة أنجيل بطرس سمعان** إلى قضية « **وجهة النظر** **Point of view** » في الرواية ، وهي قضية يوليها النقد الغربي الحديث أهمية كبيرة وقد ارتضت « **وجهة النظر** » ترجمة للمصطلح الغربي لأنه يمكن أن يحمل الدلالة الثنائية المطلوبة ، وهي فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسي من جهة ، والعلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية من جهة أخرى وقد تتبعت الكاتبة تطور مفهوم « **وجهة النظر** » لدى النقاد الغربيين (**هنري جيمس** و**فيليب ستانيك** و**نورمان فريدمان** و**برسي لوبك**) ، ثم قدمت أمثلة لاستخدامه في الرواية العربية والغربية . ثم يأتي الجانب التطبيقي من الدراسة ، فتتناول الكاتبة بالتحليل روايات « **قنديل أم هاشم** » **ليحيى حقي** ، و« **ميرامار** » **لنجيب محفوظ** ، و« **الحرام** » **ليوسف إدريس** . و« **غرفة المصادفة الأرصفة** » **لمجيد طوبيا** . لتنتهي من ذلك كله إلى تسجيل ظاهرة مهمة ، هي غلبة ضمير المتكلم واختفاء الراوي التقليدي ، على نحو يسمح بطرح عدة وجهات نظر مختلفة ومتصارعة .

ومن هذه القضايا الفنية الموضعية ينقلنا **سامي خشبة** في مقاله « **جيل الستينيات ـ تحقيق في الأصول الثقافية** » إلى قضية عامة . تتعلق بجيل من الأدباء بدأ في الظهور على ساحة الأدب بعامة ، وفي مجال الرواية بخاصة ، في مرحلة الستينيات من هذا القرن . وهو يسجل أن وعي هذا الجيل كان ينطلق أساسا من هم سياسي . يحاول التغيير ومسح العالم المتكلك المهوش انتظاما وإيقاعا يجعلانه أكثر قابلية



للفهم ، ومن ثم أكثر قبولا للتغير . وإذا كان معظم كتاب هذا الجيل قد بدأوا بكتابة القصة القصيرة ، نظرا لقدرتها على تحقيق النتائج السريعة ، فإنهم اتجهوا إلى كتابة الرواية ، وذلك لمحاهم المتحمس فى تعاملهم مع الواقع وقد انعكست عقول هؤلاء الأدباء عدة اتجاهات فكرية ، سياسية وإيديولوجية ودينية ، تفاوتت قوة وضعفا ، وتفاوت تأثيرها سلبا وإيجابا ، هى الاتجاه الماركسى ، والاتجاه الوجودى ، والاتجاه النفسى على أن هذه الاتجاهات على اختلافها كانت تعكس عنصرا مشتركا ، هو توق هؤلاء الأدباء إلى التغيير ، ورغبتهم الملحة فى محاورة الواقع

ومن الأصول الثقافية لجيل أدباء الستينيات ينقلنا **محمد بدوى** إلى الجانب الواقعى فى نتاج الروائيين من هذا الجيل ، ممثلا فى « **مغامرة الشكل** » لديهم . وهى المغامرة التى تعكس رغبتهم فى مجاوزة الواقع وإعادة تشكيله . وينطلق المقال من فرضية مؤداه أن ثمة تفاعلا بين السياق الاجتماعى والأدبية ، ثم يختبر هذا الفرض من خلال تحليل المستويات التالية ، والمتكاملة منها بخاصه ، فى أربع روايات هى « **أيام الإنسان السبعة** » **لعبد الحكيم قاسم** ، و« **الحقائق الفدحة صالحة لإثارة الدهشة** » **لبحيى الطاهر عبد الله** . و« **مجمة أغسطس** » **لصنع الله ابراهيم** . و« **الربى بركات** » **لجمال الغيطانى** وقد انتهى به التحليل إلى أن البنية الاجتماعية والاقتصادية العربية قد صادفها عصر إنتاجى تداخلت فيه أنماط من حقب تاريخية أجرى معها عليه تمة التحلف وكان على أدباء الستينيات أن يبحثوا عن الجوهرى فى هذا الواقع ، وأن يصوغوه فى أبنية جديدة ، يتعلون إليها ـ واعين ـ بما هو ثابت وسائد ومتجدد . وقد انعكس هذا الهم فى طريقة تعاملهم مع اللغة ، وفى أساليب توظيفهم للعناصر التراثية ، مستفيدين فى الوقت نفسه من معاصرات الشكل الروائى العربية

ومن معاصرة الشكل فى بعدها الاجتماعى لدى جيل الستينيات ينقلنا **الدكتورة سيزا قاسم** فى دراستها عن « **المفارقة فى القص المعاصر** » إلى هذا العنصر السائد الشكل ، وهو عنصر المفارقة **irony** . الذى رأته يهيمن على الأدب بعامة فى مصر منذ بداية الستينيات لقد كان لهذا العنصر مفهوم ثرى لدى الشكليين الروس . طوره « **باكوبسون** » حتى أصبح يعنى العنصر الذى يضمن تماسك البنية الأدبية وتلاحمها وقد بدا هذا العنصر للباحثة تمثالة المبدأ التنظيمى الذى يحكم أعمال أدباء الستينيات وهو ضرب من الاستراتيجية ، يستخدم على السطح قول النظام السائد ليعيبه ويؤكد قولا مغايرا له . وهو ـ من ثم ـ ذو طبيعة ازدواجية كالاستعارة ومن ثم يلجأ الكاتب إلى المفارقة بهدف فتل الإفراط العاطفى ، وتصحيح التصحيح الفكرى . وإعادة النظر فى التراث بهدف إعادة صياغته وفى الجانب التطبيقى من الدراسة تناولت الكاتبة بالتحليل ثلاث روايات هى « **الربى بركات** » **لجمال الغيطانى** . و« **حكايات للأمير** » **لبحيى الطاهر عبد الله** ، و« **اللجنة** » **لصنع الله إبراهيم** ، لكى تكشف لنا عن التحليلات المختلفة لعنصر المفارقة فيها

وإذا كانت المفارقة تمثل عنصرا سائدا شكليا فى الرواية الحديثة بعامة والرواية العربية المعاصرة بخاصة . فإن « **تيار الوعى** » يمثل كذلك منهجا حديثا فى الأداء الفنى للرواية ومن ثم تحاول الدكتور **يمنى عبد الهادى** فى مقالها عن « **تيار الوعى فى الرواية اللبنانية المعاصرة** » أن يقفنا على تاريخ هذا التيار منذ بدأ على يد « **جبران خليل جبران** » فى عشرينيات هذا القرن . حتى وصل إلى الرواية العربية المعاصرة (« **ميرامار** » **لنجيب محفوظ** ، و« **أيام الإنسان السبعة** » **لعبد الحكيم قاسم** « . **وعبرهما**) . ثم يتتبع نمو تيار الوعى فى الرواية اللبنانية . وبخاصه لدى **ليلى بعلبكى** فى روايتها « **أنا أحيا** » و« **الآلهة الممسوحة** » ولدى **إميلى نصر الله** ثم ينتهى إلى دراسة مشاريع الكتابة النسائية الشابة « **حنان الشيخ** » . التى تبدى اهتماما كبيرا بالمرأة اللبنانية وتطورها . وبخاصة فى روايتها الثانية « **فرس الشيطان** » . أما روايتها الثالثة « **حكاية زهرة** » فهى تمثل ـ فيما يرى الكاتب ـ قمة نضجها الفنى وقد استخدمت فيها لغة شعرية . مع تكثيف الاحداث . وخلق الرموز المشعة بالإيحاءات ومن خلال استخدام الكاتبة لأسلوب تيار الوعى . استطاعت أن تقدم صورة لما يجرى فى الواقع اللبنانى من صراعات بلغت ذروتها فى الحرب الشعثاء التى تجرى على أرض لبنان .

ولا يبعد بنا المقال التالى كثيرا عن موضوع تيار الوعى . وهو الموضوع الذى قدمه **حامد طاهر** عن « **مفهوم المعمار الروائى عند مارسيل بروست** » فى هذا المقال يرى الكاتب أن رواية **بروست** « **بحثا عن الزمن المفقود** » تمثل إحدى قمم الفن الروائى فى العالم كله . بالرغم من سذاجة شخصياتها ، وبساطة أحداثها . ولكن أهمية هذه الرؤية الطويلة تكمن ـ فيما يرى الكاتب ـ فى استخدام زاوية رؤية جديدة . تتمثل فى تكنيك استخدام الذاكرة . والذاكرة لدى **بروست** هى الذاكرة العاطفية أو الوجدانية . أى المنطقة التى تختزن شتى الوجدانات والذكريات العاطفية والانفعالات النفسية . وتبدأ الرؤية الفنية لدى **بروست** بالذاكرة الوجدانية . ثم التحليل العقلى

فصول

للسخرية . وتنتهي بالتعبير العنيف البالغ التعقيد ، الذي يستمتع بأقصى درجة من العصوبة وهكذا نجد لدينا عملا فنيا متشابكا ، يحب الحياة ، هو أشبه ما يكون بالكاتدرائية ضخامة ونشعا . ولعل هذا هو ما جعل **بروست** يقرن العمل الروائي دائما بالبناء المعماري

وفي ختام هذا الجزء يكتب «**أندريه جيسون**» المحاضر في جامعة **هولواي بانجلترا** مقالا خاصا للسخرية ، يطرح فيه بعض **ملاحظات عن القصة والحكاية** ، وهو يبدأ بتسجيل ملاحظات «**جورج ميريديث**» على شخصيات **مولير** التي تعكس نقصا كبيرا فيها وبين المجتمع ، فليس نوعا من المشاركة الواقعية . ونعرفا ساخرا لكل ما هو غض للاجتماعي . والضحك ـ كما يقول «**بوجسون**» ـ يكون عقابا تقويميا يوقعه المجتمع على الفرد عبر الاجتماعي ومن ثم يقدم الباحث عددا من أنماط الانحراف عن معايير التنظيم في التصميص الكلاسيكية ، من شأنها أن تثير الضحك ، كالتلبس اللغوي ، والحماقة . والكرة ، والتكرير المفرط أو الإسهاب المفرط إلخ على أنه ليس هناك شيء «كوميدي نهائي» فالضحك خضع للعوامل الاجتماعية بقدر ما يتأثر بالظروف النفسية وأيضا فإن معاييرنا الثقافية هي التي نفرض علينا موضوعات الفكاهة أما الفكاهة في القص عبر الكلاسيكي فتقوم على نوع من العبث بمقاليد النص الكلاسيكي وقوانينه وطريقته في التناول وعلى العموم فمن النادر أن يوجد نص كلاسيكي أو نص غير كلاسيكي بطريقة قاطعة ، كما أنه من النادر ـ بناء على هذا ـ أن يعجب أيٌّ من نوعي الضحك من أي رواية عجبا كاملا

ثم يأتي **المحور الرابع والأخير** ، مشتملا على مقالين ، أولهما يقف بنا على الرواية المصرية في أول الطريق ، والثاني في منتهاه .

في **المقال الأول** نعالج الدكتورة **ليلى عثمان** ظاهرة «**التناقص**» في موقف **المتملوطي** ، بين ما عربه من قصص أوربية وما وضعه من قصص من تأليفه . فقد لاحظت الكاتبة أن كلا النوعين من القصص يدور حول موضوع واحد هو الحب ، وما يكون بين العشاق من مشاعر وعواطف لكن بنية القصص المترجمة تقوم على أساس أن حبا عميقا يقع بين طفلين نشآ معا في جنة الطفولة ، ثم يتعثر فيهما ـ عند بلوغهما سن الشباب ـ الرغبة الجنسية فتخرجهما من جنة البراءة ، وعند ذاك تحل عليهما اللعنة ، ثم يكون الموت حلا لكل المشكلات . أما قصصه الموضوعة فقد كانت ـ على العكس من ذلك ـ قصصا أخلاقية ، تهاجم سفور المرأة ، والانغماس في اللهو ، وكل مظاهر الحضارة الأوربية وهي تبدأ دائما بحياة رجل وامرأة يعيشان في سعادة ، ولكنها ما تلبث أن تتحطم على صخر الرغبة في تقليد أوربا . لتنتهي القصة بعقاب صارم ينزل بالمقلد . وهكذا تتناقض القصص المؤلفة في سببها مع القصص المعربة ومن ثم تنتهي الكاتبة إلى أن **المتملوطي** الذي كان يرفض في قصصه المؤلفة النموذج الأوربي هو نفسه الذي يهيم بترجمة هذا النموذج وطرحه على القارئ العربي

أما **المقال الثاني** الذي يختم هذا الجزء ويبهى «**ملف**» العدد كله فهو مقال **الدكتور صبري حافظ** عن «**قصص نجيب الطاهر الطويلة**» . ويلاحظ الكاتب أن أدب **نجيب الطاهر عبد الله** القصصي في عمومه ينزع إلى الإطالات من أسر القص التقليدي . مستجيبا في ذلك ـ عن وعي ـ لتعقد واقعه وتراكبه . وقد تجلى ذلك لديه في إنشاء لغة جديدة لها تراكيبها الخاصة . وإحالاتها المتميزة ، وقواعدها في التقديم والتأخير . ومن خلال هذه اللغة خلق الكاتب عالما يتميز بالحدة والصلابة وعمق الحس ، مليئا بالحركة والحيوية والصراع ومن ثم فإن قصصه الطويلة المتوالية «**الطوق والإسورة ...**» ، و«**الحقائق القديمة ...**» ، و«**نصاوير ...**» تشير جميعا إلى محاولة الكاتب التعبير عن عالم جديد ، في الوقت الذي تعكس فيه ما في المصير الإنساني من مأساوية . وما يحفل به من تناقض .

وإذ تنهي مقالات الملف بطائفة من **بدوة العدد** التي شارك فيها عدد من كتاب الرواية الجدد ، وفيها يطرحون همومهم وتصوراتهم للفن الروائي كما يكتبونه وكما يريدونه أن يكون . ويلي هذا استطلاع لفن الرواية من خلال تجارب الجيل الأسبق . يقدم ما يمكن أن يعد شهادة عليهم . وولغة تاريخية لها خطرها . أما الجزء الخاص بالواقع الأدبي فيتضمن ـ كالمعتاد ـ تجربة نقدية في رواية «**الأرض**» لـ«**جلال أمين**» . ثم عروضا نقدية لطائفة من الروايات المعاصرة ، **الجزائرية والسودانية والسورية والفلسطينية والمصرية** . وعرضا نقديا لكتاب «**ألف ليلة وليلة ـ تحليل شيوي**» . ثم نطرح علينا **الدوريات الإنجليزية والفرنسية** موضوعات في الفن الروائي على جانب كبير من الأهمية . فضلا عن عرض **لرسائل جامعية** حديثة ، تتعلق بفن الرواية

□ التحرير

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

لغة القص في التراث العربي القديم

نبيلة ابراهيم

(١)

ربما كان من حواسب القصور فى دراسة تراثنا العربى أن الباحثين المتخصصين لم يلتفتوا إلى دراسة تلك الثروة الهائلة من التراث القصصى العربى دراسة فنية عميقة ، فقد درجنا على دراسة مادة السير العربى بعيداً عن تلك الثروة الأدبية الفنية . وحسبنا من دراسة التراث العربى أننا ندرس تطور لغته المسجعة من كتاب إلى آخر أو من جيل إلى جيل .

ولا سالغ إذا قلنا إن واقع الحضارة العربية لا يتمثل بوضوح كامل إلا من خلال دراسة تلك الثروة الهائلة من القص . وذلك إذا ما درس هذا الركام الهائل دراسة موضوعية علمية ، تنحو إلى جمعه من بين ثنايا الكتب وتصنيفه ، ثم دراسة ظواهره الفنية من ناحية الشكل والبناء المرتبط بماء الحياة والفكر آنذاك . هذا فضلا عن دراسة وظيفته التى تتمثل ظاهريا فى الحرص على روايته وتدوينه إما فى ثنايا الكتب ، أو فى كتب تنفرد به . وإن دلت هذه الوفرة من الثروة القصصية على شئ فإنما تدل على أن القص كان يشارك الحياة حركتها .

وإذا كانت الحياة حركة بين الماضى والحاضر والمستقبل ، فإن القص كان يستمد من الماضى ومن الحاضر من أجل المستقبل . أما الماضى ، فحيث إنه بعد الزمن الوحيد القابل للتذكر ، ومن ثم كان الزمن القابل للتأمل . فقد كان بند الإنسان العربى بالتدوين الطويلة وبالتجارب الإنسانية الرائعة . وأما الحاضر ، فلأنه بعد دائما لحظة قلق ، فقد كان بمده بواقع الحياة وما فيها من تفاعلات كامنة تحت السطح . حتى إذا جاء المستقبل ، فإنه يجئ محملا برصيد هائل من مواد « التأمل » و « القلق » . فبحيل هذا كله إلى واقع آخر . لذا ، فإن القص فى التراث العربى لم يكن مجرد تسلية أو متعة . كما لم يكن مجرد تعبير عن رؤية فردية يريد الخاص الفرد أن يفضفض وأن يفرغ بها همه ، بل كان القص حركة تسعى أن تستمر لكى يعيش كل فرد فى المجتمع حقيقة الحياة . أو بالأحرى حقيقة نظام الحياة .

لقد كانت الرغبة فى الاستماع حربا وراء قول الشاعر .

فما لقى أن أرى الديار بطرف
فلعلى أعمى الديار بسمعى

وكانت الرغبة فى التأمل جربا وراء الحكمة القائلة . لا أطيب من الظفر فى عقول الرجال . وقد كانت هاتان الرغبتان مستقرتين فى كيان كل عربى ، وكانتا الدافع الحقيقى وراء حركة القص المستمرة . ومهما تكن درجة الخيال أو الواقع فيما يروى من قصص ، فإن الإنسان العربى كان معدا إعداداً نفسيا لأن يكتشف الحقيقة فيما وراء القص . وكانت هذه الحقيقة من الثبات بحيث إنها كانت تقف جنبا إلى جنب مع حقيقة الصمم والعمى والعقم .

ولم تكن الحضارة العربية حضارة منغلقة على نفسها ، بمعنى أنها لا ترى التكامل إلا فى داخل محتوياتها . بل كانت حضارة منفتحة ، حضارة بدأت من مرحلة أولية أو ربما بدأت من مرحلة الصفر . ثم تفتحت أبوابها لتستقبل كل جديد ، فإذا بحصيلتها تتراكم تراكما لا يعرف حدوداً له إلا فى المستقبل .

ويمكننا أن نقول بتعبير آخر إن الحضارة العربية لم تكن حضارة بارادخانية . أى تلك التى تلتف فيها النصوص حول تركيبة فكرية

واحدة . كما هو الحال فى الحصاوة المدببة أو حتى الحصارة الفرعونية . بل كانت حصاوه سيسنجانية ، تتراص فيها الوحدات المتنوعة ليعبر كل منها عن حقيقة فى حد ذاتها وعندما تتراكم النصوص نراه كثيراً فى معناها ودلالاتها . وتصبح ذات كفاءة إشارية عالية

لقد كان من الممكن أن يكون لكل موقف قصة . وكانت كل قصة تحمل من الرموز الإشارية ما يمكن أن يستوعب حركة الفرد والمجتمع ، أو لنقل حركة فكر الفرد فى إطار الحركة الديناميكية للمجتمع .

حكى أن الأصمعى مر بمقبرة فوجد حجرا قد كتب عليه هذا البيت من الشعر

أيا قبر معشر العشاق بالله خبروا
إذا حل عشق بالفتى كيف يصنع

فكتب الأصمعى تحته

يداوى هواه ثم يكتم سره
ويخضع من كل الأمور ويخضع

فعاد فى اليوم التالى فوجد مكتوبا تحت بيته

وكيف يداوى والهوى قاتل الفتى
وفى كل يوم قلبه يتقطع

فكتب الأصمعى

إذا لم يجد صبرا لكتمان سره
فليس له شئ سوى الموت أنفع

فعاد فى اليوم التالى فوجد شابا ملقى على الأرض وقد فارق الحياة وقد كتب على الحجر

سمعنا ، أطعنا ، ثم متنا ، فبلغوا
سلامى إلى من كان بالوصل يصنع

ولم يكن العربى يقف إزاء هذا النص ليتساءل ما إذا كانت هذه الحكاية قد حدثت أم لم تحدث . وما إذا كانت صدقا أم كذبا . أو أنها تعد إحدى حكايات الحب العذرى الكثيرة التى أحدثت طابع الخيال . كما يمكن أن نكون نظرتنا القاصرة إليها اليوم

ولو كان الأمر كذلك لما ظلت هذه الحكاية تروى ثم يكون الحرص على تدوينها . بل إن هذه الحكاية كانت تهم المستمع أو القارئ بوصفها نصا متكاملا له بداية وله نهاية ، ويحتوى على حوار متبادل بين موقفين متعارضين ، أى بين شخصيتين . إحداهما تمثل الدلالة المرجعية ، أى تمثل صوت المجتمع ، والأخرى تمثل الدلالة التعبيرية ، أى تعبر الذات عن موقفها وبين الحوارين يعيش المتلقى ويستوعب ويستخلص المعنى الذى يرومه .

ولقد وجد الشاهد المرجعى نصا محفوراً فى الحجر عند قبر ، والقبر نهاية الحياة التى تهيأت الشخصية القصصية لأن تستقبلها . ولعل هذا يشير إلى معنى اختفاء الشخصية جسدا وبقاء روحها صوتا وفى هذا الموقف بين الحياة والموت ، أو بين اليأس والأمل . دار الحوار بينها وبين المعاناة الاجتماعى ، فساءلت وحاورت ، ولكنها لم تكن تسمع سوى الصوت الآخر الذى لم يستطع أن يفهمها ولما حدث هذا الجدل البائس بين معياو اجتماعى ثابت لأنه نظام . وموقف فردى عجز عن ناحية عن تحريك هذا النظام ، كما عجز عن التواؤم معه من ناحية أخرى فكان هذا يعنى الوصول إلى حالة السكون والصمت المطلق . وهنا تلتقى نهاية الحكاية بدايتها . فتستسلم الشخصية القصصية المجهولة فى النهاية للمصير الذى كانت تتردد فى الاستسلام له فى البداية . فاركة الجثة مجهولة على الحجر . تماما كما تحفر الحصارات على الأحجار لتكون شاهدا عليها للأجيال التى تتعاقب من بعدها

وإذا نحن استنجدنا لأنفسنا أن نستقصى الأبعاد الدلالية لهذا النص . فإننا نقول إن هذه الحكاية المجردة البليغة تجسد حركة الحياة بين الفرد والمجتمع . فالحياة تستمر مادام الحوار دائرا بين الطرفين حتى إذا انقطع الحوار لسبب من الأسباب ساد الحياة السكون والصمت . ولا نبالغ إذا قلنا إن القص كان يمثل نحو لغة التفاهم بين الفرد والمجتمع ، أى إنه كان يمثل ، كما قلنا ، حركة الحياة

وعندما يصبح القص ظاهرة حيث يسمعه السامع أيما جنس . ويقرأه القارئ أيما تصنيف كتابا . فإن القص عندئذ يعى أصلة العلاقات الاجتماعية المتداخلة بين الأفراد . وذلك من خلال الاستخدام الرمزى للأشياء والأفعال . أى من خلال إجراءات فنية اقتصادية محددة . تتيح للفرد أن يستوعب فى داكرته وفى شعوره الماضى إدراكا منها . ولكنه فعال ، للظواهر المرئية وغير المرئية . التى تعد القوى الكامنة المحركة للحياة

(٢)

وكان العرب قد وعوا تراثا أسطوريا حرافيا فرضته حياة الصحراء المحدودة فلما اتسعت آفاق الحياة . بدأوا يستقبلون صيغاً شتى من المعارف والتجارب الإنسانية عندئذ تزحزح عالم الخرافة والأساطير ليفسح المجال لعالم آخر يراقى ، يرتكز على الواقع ويبتعد عنه فى الوقت نفسه ، ذلك أن حدود الواقع لا تكفى لتفسير ما تجاوز أحداثه المطلقة . وعندئذ بأتى القص ليصور هذا الشئ العربب الذى قد يقع فى حدائه حد الإبهار . بطريقة من التعليل المقنع ويمكننا أن نقول إن القص فى هذه الحالة هو الذى يقف بالإنسان على عتبة تمثل المجاورة بين الطبيعى وما وراء الطبيعى . أو هذا العالم والعالم الآخر ، أو المحدود والمطلق . والإنسان بطبيعته يرفض أن يبقى إحساسه بالعالم الآخر مهما كان انتماؤه للواقع . بل إنه يحاول أن يسبى هذا العالم الآخر . ولهذا فهو يحرص على أن يظل مرتبطا بهذا المجهول على نحو ما

وهنا نشأ أنماط جديدة من القص . تكشف الإنسان عن مشكلات وجوده من ناحية : وتصدو هذه المشكلات للعالم الآخر من

ماحبه أخرى ، لكى نجعل وراء كل ظاهرة مرئية ظاهرة أخرى خفية ، ونجعل لكل فعل إضافة تأتى من قبل العالم الآخر . وهكذا نظل نجاوب الحياة اليومية نحيى معها دائما الشئ العريب الباهر ، بل الخطير ، ثم يأتى القص ليطعم هذا الفكر عندما يجعل مقياس الواقع ناقصا إلا إذا قيس بمقدار ما فوق الواقع . ولا يعجز القصاص قط فى أن يجد المعيار الآخر ليقيس به واقعه ، إذ إن رصيده من ذكريات الماضى أصبح هائلاً ، وهو لا بد أن يجد فيه المادة التى تسعفه فى أن يضع المعلوم إلى جانب المجهول . والشئ الكثيب إلى جانب الشئ الباهر فى قالب قصصى مقتصد . ولكنه يفعل فعل السحر عندما يجعل الفرد يطمئن إلى الحياة بعد أن يعيشها فى رؤية كونية موحدة .

فقد روى « أن موسى احتاز بعين ماء فى سفح جبل فتوضأ ثم أوفى الجبل ليصلى ، إذ أقبل فارس وشرب من ماء العين وترك عندها كيسا فيه دراهم . فجاء بعده راعى غنم فرأى الكيس فأخذه ومضى . ثم جاء بعده شيخ عليه أثر الزهد والمسكنة ، على ظهره حزمة حطب . فحط حزمته هناك واستلقى لستريح . فما كان إلا قليل حتى عاد الفارس يطلب كيسه . فلما لم يجده أقبل على الشيخ يطالبه به . فلم يزل يضربه حتى قتله . فقال موسى : يارب ! كيف العدل فى هذه الأمور ؟ فأوحى الله عز وجل إليه : إن الشيخ كان قد قتل أبا الفارس ، وكان على أبى الفارس دين للأعرابى مقدار ما فى الكيس ، فجرى بينهما القصاص وقضى الدين ، وأنا حكيم عادل »[1] .

لقد جمعت هذه الحكاية بين الماضى والمستقبل فى لحظة الحاضر ، لأن الحاضر هو الذى يريد الإنسان أن يطمئن إليه . ولهذا فنحن لا نعرف شيئا عن الماضى إلا بمقدار الإشارة ، ولا نعرف شيئا عن المستقبل إلا بمقدار الحدس . أما فى اللحظة الراهنة ، فقد أحد كل من الطرفين حقه بمقدار ما يسمح ، أو بالأحرى بمقدار ما قدره الحق الإلهى . وقد كانت هذه الأفعال جميعا مستقلة مجهولة السبب لو لم يتدخل موسى ليكشف عن السر الذى يقع وراء هذه الأفعال التى تتم فى عالم الواقع . وقد تدخل موسى هنا لصالح المستمع إلى الحكاية ، إذ يمكننا أن نتصور الفارس وقد وقف حائرا فى نهاية تجربته بعد أن قتل وحلاً من ناحية ، وقد ثرونه من ناحية أخرى ، دون أن يعرف لهذه الأفعال معنى سوى المعنى العشوائى .

وربما كان وراء هذه الحكاية رصيد دينى استعمله القصاص فى تشكيل حكايته . وليس الرصيد الدينى وحده هو الذى يستغنى عنه القصاص المادة التى يعينه على تعليل الأمور . تعليلا يربط بين الحسى والترانسندنتالى فى وحدة واحدة من التفسير . فالروافد كثيرة ، والمعين لا ينضب .

فقد وكلت وحلاً من أصفهان « ديبون ونصف عيال عجز عنها . فعادر أصفهان ، ودارت به الدوائر ، حتى ركب البحر مع بعض التجار . فال : فتلاطمت بنا الأمواج حتى حملنا فى دردور بحر فارس المشهور ، فاجتمع التجار إلى المعلم وقالوا : هل تعرف لأمرنا مخلصا ؟ فقال المعلم : بالقوم ، إن هذا دردور لا يتخلص منه مركب إلا ما شاء الله تعالى . فإذا سمع أحدكم نفسه لأصحابه ، وأنا أبذل جهدى لعل الله يخلصنا . فقلت أنا : يا قوم كلنا فى معرض الهلاك ، وأنا وحل سئمت من الشقاء وكنت أتمنى الموت . وكان فى السفينة جمع من الأصفهانيين ، فقلت لهم : اجعلوا أنكم تقضون ديونى وتحسنون إلى أولادى وأنا أهديكم بمسى . فأجابوا إلى ذلك ، فقلت للمعلم : عادا تأمرنى ؟ فقال : أن تقف على هذه الحريرة . وكان بقرب الدودور حريرة مسيرة ثلاثة أيام بلياليها ، ولا تصبر على ضرب هذا الدهل . فقلت لهم : أفعل ذلك . فحملوا لى أجمالا معلقة على ما شرطت عليهم . وأعطونى من الماء والزاد ما يكفينى أياما وأنا على طرف الحريرة ، فدهبت ووقفت ، وشرعت فى ضرب الدهل ، فرأيت الماء تحركت ، ووجدت المركب وأنا أطير إليه حتى غاب عن بصرى . قال : فلما غاب عنى المركب جعلت أتردد فى الحريرة ، فإذا أنا بشجرة عظيمة لم أر أعظم منها ، وعليها ثمر سطيح غليظ . فلما كان آخر النهار أحسست بهدة شديدة . فإذا طائر لم أر حيوانا أعظم منه ، جاء ووقع على سطح تلك الشجرة ، فاحتميت منه خوف أن يصطادنى ، إلى أن بدا ضوء الصباح ، فمضى جانبه وطار . فلما كانت الليلة الثانية جاء ووقع على عشه ، وكنت أيضا آيسا من حياتى ورصيت بالهلاك ، ودنوت منه ، فلم يتعرض لى وطار مصبحا . فلما كانت الليلة الثالثة ، فعلت مثله فى غير دهشة ، إلى أن مضى جانبه عند السحر . فتمسكت برجله ، فطار أسرع طيران إلى أن ارتفع النهار . فنظرت نحو الأرض ، فما رأيت سوى لجة البحر ، فكدت أترك رجله من شدة ما نالنى من التعب ، فحملت نفسى على الصبر ، إلى أن نظرت نحو الأرض ، فرأيت القرى والعمارات ، فدنا من الأرض وتركنى على صخرة ثم فى بيدر لبعض القرى ، والناس يطرحون إلىّ . ثم طار نحو الهواء وغاب عنى . فاجتمع الناس إلىّ وحملونى إلى منزلهم ، فأحضر لى رجلا يفهم كلامى ، فقالوا لى : من أنت ؟ فحدثتهم بحديثى كله ، فتعجبوا منى ، وتركونى بى ، وأمر الرئيس لى بمال ، فبقيت عندهم أياما ، فشئت يوما إلى طرف البحر أتفرج ، فإذا قد وصل مركب أصحابى . فلما رأونى أسرعوا إلى سائلين عن حالى . فقلت لهم : نجوت . إلى بذلت نفسى لله تعالى ، فأنقذنى بطريق عجيب ، وجعلنى آية للناس ، ورزقنى المال ، وأوصلنى إلى المقصد فلكم . »[1]

فهذه الحكاية مزجت كذلك بين الواقع والخيال . والواقع مستمد من تجارب الحياة ، أما الخيال فهو مستمد من رصيد هائل من القصص الخرافى . على أن المستمع وهو يستمع إلى هذه المغامرة العجيبة ، لا يقف عندها ليفكر فيها فى حد ذاتها ، بل إنه يقف عند حائمة التجربة التى تتمثل فى انفراج الأزمة بالنسبة للفرد والجماعة فى آن واحد . فلولا الفرد ما نجت الجماعة ، ولولا الجماعة مانجى الفرد هذا الجزاء بل التعويض الكبير . فلقد كان الفرد يعيش مع الجماعة فى مغامرة واحدة فى بداية الحكاية . ثم ظهر عنصر التهديد فى حياة الجماعة كما ظهر مصاحبا فى حياة الفرد ، إذ كان يتهدده ما يتهدد الجماعة ، بالإضافة إلى ما كان يتهدده على مستوى حياته الخاصة . والواقع أن ما كان يتهدده على مستوى حياته الخاصة يشير فى الوقت نفسه إلى ما كان يتهدد المجتمع على مستوى الحياة الاجتماعية . وعبارة الفرد : كنت قد سئمت من الشقاء ، وكنت أتمنى الموت ، إنما تمثل عجز المجتمع عن سد احتياجات الفرد . وبهذا يمكننا

أن نقول إن التهديد تمثل فى الحكاية على مستوى كونى وعلى مستوى احتماعى وتنتهى الحكاية بزوال التهديد على المستوى الفردى والجماعى معا ، وذلك عندما ارتضى كل طرف أن يكون فى خدمة الطرف الآخر وعندما زال التهديد كانية عاد الفرد ليضم إلى الجماعة مرة أخرى ، ولكنه انضم إليها فى هذه المرة فى جو ساده الاطمئنان ونعمقت فيه الحرية .

(٣)

لقد كان القص فى الحياة العربية تمثابة الأداء التمثيلى الذى ينشط الحس الخيالى فى الإنسان ، ويكون عامل تكييف مستمر لسلوكه الاجتماعى[٣] وثبت وطبيعة الأداء التمثيلى مجرد توصيل الأخبار أو المعلومات ، بل إنها الإثارة إلى حد المشاركة الفعالة بين رسالة ذات معان منشاكله وبين المستمع أو القارئ وعندما تتكرر الرسالة فى أكثر من صيغة ، فإنها تصبح موحدة لدى الجماعة . وفى هذه الحالة يمكن القول إن المخترع صاحب الرسالة قد نشط الجهاز الرمزى عند الإنسان بهدف إثارة حالات فعالة على المستوى الاجتماعى . وتتمثل هذه الإثارة فى نوعين من الاستجابة يحدثان معاً وفى آن واحد : استجابة معرفية واستجابة تأثرية — وتوارى الاستجابة المعرفية الرؤية الكونية عند الفرد والجماعة ، كما توارى الاستجابة التأثرية حس الإنسان بمجموعة القيم التى يعيش فى إطارها . وعندما يحدث القص أو الرسالة التى يحملها القص فعلها ، عندئذ يعيش الإنسان فى حلقة دائرية بين الاستجابة المعرفية ورؤيته الكونية من ناحية ، واستجابته التأثرية وحسه بمجموعة القيم من ناحية أخرى .

ويمكننا أن نقول بناء على ذلك ، إن الفرد فى هذه الدائرة الثقافية الفعالة لا يطور الثقافة بقدر ما تطوره الثقافة ، إن القص الذى يعد جزءاً لا يستهان به من هذه الدائرة الثقافية ، لا ينقل المعرفة ، بل هو بالأحرى يخدم بناء المعرفة ؛ إذ إنه يعد مجموعة من الرموز المارادجمانية ، التى لا يتحدد مغزاها إلا بالكشف عن المعرفة الضمنية التى تقع فى حلقتها وهذه المعرفة الضمنية هى التى توجه النص من الحسى إلى المعنوى ، ومن الخاص إلى العام ، ومن الجزئى إلى الكلى

وخلاصة القول إننا إذا كنا بإزاء تحديد وتطبيق هذا النمط من القص فى الحياة العربية ، فلابد أن نميز بين نمطين من المعرفة المعرفة الدلالية للأشياء والمعرفة الموسوعية — إن الأولى تتحدد بتعريف الشىء أو إبراز علاقته بغيره ، أما المعرفة الموسوعية فهى غير محددة ، لأنها ترتكز على رصيد هائل من المعارف المسبقة ، التى يختزنها الإنسان من الماضى والحاضر وتعد الرموز الإنسانية المتوارثة من أهم محتوى المعارف الموسوعية ولا يقف التشكيل الرمزى للأشياء والأفكار عند حد ، ولكنه متصل مع حركة الفكر البشرى . وبقدر ما تتحرك الرموز داخل الإنسان تتحرج مشكلة على نحو تعبيرى ما ، يكون ذلك عامل إثراء للمعارف الموسوعية لدى الإنسان

وتعد لغة القص فى التراث العربى ، فى كنهها وفى حركتها المستمرة على المستوى الاجتماعى ، بمثابة عملية استدعاء للمعارف الموسوعية لدى العربى . وكل استدعاء جديد يتطلب بالضرورة تشكيلاً جديداً ينبثق من المعارف القديمة أو من حصيلة التجارب اليومية وفى هذه الحالة لا يكون القديم قديما لأنه لا يحس إلا من خلال نمط الحياة المعاشة

وقد كان كل فرد فى المجتمع العربى مهيأ على نحو ما لاستدعاء معارفه الموسوعية من خلال عملية القص ، فهو إما قاص وإما مستمع — والذى كان يحوب الآفاق كان يعود ليجلس إلى من يضع فى عقر داره ، ويمارس حرفته فى إتقان وكأن الجلسة كانت تجمع بين الحرف المختلفة فى وحدة واحدة حرفة القص وحرفة الاستماع ، وحرفة الصمت . وفى هذه الجلسة يكون القص لغة تبادل التجارب ، ولغة التجاوب النفسى التام بين القاص والمستمع إليه ، أو لنقل بين الحكاية والمستمع إليها .

وإذا كنا قد حددنا وظيفة القص فى التراث العربى على هذا النحو ، فإننا نحاول الآن أن ندرس لغة هذا القص ، لنرى إلى أى حد تتفق لغته مع وظيفته

(٤)

ونود أن نقول بادئ ذى بدء ، ونحن بصدد الحديث عن لغة القص فى التراث العربى ، إن دور القاص أو الـ « هو » الذى يقص منواريا وراء الأحداث والأفعال فى أى نمط من القص . فربما كان أم حماعيا ، يتحكم تحكما كليا فى شكل القص ولغته ، أو بمعنى آخر ، يتحكم فى طريقة السرد وفى أبعاده اللغوية والدلالية والإشارية[٤] ولهذا السبب وحده كانت لغة القص بعيدة عن لغة المسرح وعن لغة الشعر . فالمسرح يبدأ بالحوار وينتهى بالحوار . أى إن الشخوص المسرحية تقف وحدها فى الصدارة . وفى الشعر يقف أنا الشاعر ولغته ورؤيته فى الصدارة . أما القص فقد جمعت لغته بين لغة الحوار المسرحى ورؤية أنا القاص فى وقت واحد . وعلى الرغم من أن الإنسان خلق ومعه غريزة القص ، إذا استطعنا أن نسميها غريزة ، فإن القص لم يقف شكلاً كما فى الشعر والمسرح . وإنما ترك القص لحرية الإنسان ، أو بالأحرى لحرية القاص وكل قاص يهدف متعمداً أو غير متعمد أن يوصل للقارئ أو المستمع رؤية ما . ربموقف وضوح الرؤية ودرجة تكثيفها على مدى تدخل القاص فيما يحكيه إن سلبا أو إيجابا ، كما تتحددان بدرجة سماعنا لصوته الحى إن ارتفاعاً أو انخفاضا ، جهراً أو همساً ، غيابا أو حضوراً .

وهكذا يمكننا أن نقول إن لغة كل نمط من أنماط القص تتحدد بمعيارين طريقة تدخل القاص ومقدار هذا التدخل بل إن القص يختلف من عصر لآخر من ناحية الشكل ومن ناحية مستوى توظيف اللغة وقبل تحديد المعيارين — لعلنا نجد أول شىء نبحث فيه ونحن بصدد البحث فى لغة القص فى التراث العربى ، أن نبحث أولا عن القاص فى القص . وهذا البحث يقودنا بالضرورة إلى شكل القص أولا ثم إلى لغته ثانيا

والقاص فى القصص العربى هو ناقل تراثه وناقل تجاربه وخطابه الجماعة وهو ينقل كل هذا إلى مستمع أو قارئ وهو مدرك تماما لوجود هذا المستمع أو القارئ بوصفه مشاركا أساسيا له فى عملية القص . وعندما تكون العملية القصصية مشاركة فعلية بين طرفين ، فإن القاص يعرف أن ما يحكيه يتعدى القص إلى الإثارة وتحريك مكبوت المعارف

الموسوعية لدى المستمع ، تحبب بمرح المستمع ما يسمعه برصيده من المعرفة من ناحية ، ويكون هادفاً على الربط واستدعاء الدلالات وترجمة الإشارات اللغوية من خلال نشيط حسه الإبداعي من ناحية أخرى .

القاص إذن عليه أن يحكي وأن يثير ؛ أما المستمع فعليه أن يترجم ما يسمعه إلى فهم تنشده إلى الواقع بقدر ما تشده إلى الرؤية فوق الواقعية وإذا كانت عملية الإثارة هي الهدف الذي يهدف إليه القاص ، فإن ما يحكي يمكن أن يكون كذلك مثيراً . وهكذا ننتهي إلى أن مهمة كل طرف من الأطراف الثلاثة في عملية القص في التراث العربي ، ومعنى ذلك القاص والمستمع والنص ، كانت واضحة ومحددة ، بل إن المشاركة فيها كانت تقف على قدم المساواة

أما القاص فعليه أن يقدم نفسه ثم يسعد ، وكأن النص بعد ذلك معد لأن يحكي نفسه ؛ فليس عليه أن يتدخل في تحليل نفسي للشخوص ، بل يجعل الشخوص وأحوالها تابعة للأفعال .

ونثير المشكلة عندئذ من خلال تتابع الأفعال التي يرتبط بعضها ببعض إما عن طريق الإضافة أو من خلال العلاقة السببية . وعندما يصل القاص إلى نهاية حكايته يكون الفعل الأخير قد وضع حاتمة لعملية تصعد الأفعال وتراكمها ، دون أن يكون القاص قد تعمد إبراز فعل معين ، أو توقف لترصد أثر الفعل في الشخصية ، أو وقف مع الشخصية لترصد حساباتها مع الأفعال . وإنما تقف الأفعال على قدم المساواة من حيث إن كل فعل يؤدي وظيفته في النص . وبناء على ذلك فإنه إذا كانت الشخصية (أ) تنظر إلى الفعل (ب) ، فإن ما يهم القاص ليس هو (أ) بل هو (ب)[5] . كذلك فإن المستمع أو القارئ لا يهتم في الوقت نفسه بالشخصية أو انفعالاتها الداخلية ، بل يود أن يعرف الفعل ونتيجته ، وتكون الشخصية عندئذ مجرد وسيلة لتحريك الحكاية .

وكما يتعهد القاص عن الكشف عن الأبعاد النفسية للشخصية وتفاعلها مع الأحداث فإنه يتعهد في الوقت نفسه عن إبراز المعنى في الحكاية ، أو حتى التلميح به . إن مهمته تنتهي عند حد السرد المعلم الدقيق ، وعلى القارئ بعد ذلك أن يستخلص منه ما يراه من معنى بعد أن يستوعب الحكاية ، وبعد أن تمتزج في أثناء السرد بسيج فكره ورصيده المعرفي والحضاري

وربما كان من الأفضل أن نأتي بنموذج قصصي نحاول من خلاله أن نتبين كيف تتوزع الأدوار بين القاص والحكاية والمستمع أو القارئ لتؤدي في النهاية وظيفتها على نحو ما شرحنا . والحكاية التي نأتي بها واردة في كتاب أخبار الحمقاء **لأبي الفرج ابن الجوزي**

« وقال المؤلف أيضاً . يعني عن عصد الدولة أنه كان في بعض أسفاره شاب تركي . وكان يقف عند دُوَرَيْه ينظر إلى امرأة فيها . فمالت المرأة لزوجها . قد جزم على هذا التركي أن تطلع في الدورية . فإنه طول النهار ينظر إليها وليس فيها أحد . فلا يشك الناس أن في معه حديثاً ومما أدري كيف أصبح . فقال زوجها : اكتبي إليه رقعة وقولي فيها : لا معنى لوقوفك . فتعال إليّ بعد العشاء إذا عمل الناس في المطامة ، فإني خلف الباب . ثم هاء وحفر حفيرة طويلة خلف الباب ووقف له . فيما جاء التركيّ صبح له الباب فدخل . فدفعه الرجل فوقع ، وطمّوا عليه ، وبقي أياماً لا يدري ما جرى . فسأل عنه عضد الدولة فقيل له : مالنا منه خبر . فاراني بعمل فكره إلى أن بعث بطلب مؤدب المسجد المجاور لتلك الدار ، فأخذه أخذاً عنيفاً في الظاهر ، ثم قال له : هذه مائة دينار ، خذها وامتثل ما آمرك . إذا وصلت إلى مسجدك فأذّن الليلة بليل واقعد في المسجد . فأول من يدخل عليك ويسألك عن سبب إبطائي إليك فأعلمني به . فقال : نعم . فلما دخل ذلك ، فكان أول من دخل دلك الشيخ . فقال له : فلي إليك ولأي شيء أواد ملك عضد الدولة ؟ فقال : ما أراد مني شيئاً ، وما كان إلا الخير . فلما أصبح أخبر عضد الدولة بالحال . فبعث إلى الشيخ فأحضره . ثم قال له : ما فعل التركي ؟ فقال : أصلحك الله ، إن امرأته سترية مسحة ، كان يراصدها ويقف تحت دُوَرَيْتها ، فضحت من خوف الفضيحة بوقوفه ، فعلمت به كذا وكذا . فقال : اذهب في دعة الله فما سمع الناس ولا فلنا »[6]

فالقاص في هذه الحكاية أكد وجوده في مطلعها بوصفه راويا لها ، وذلك من خلال عبارة « قال المؤلف » ، ثم عبارة « يعني » . ثم يسلم القاص عملية القص للحكاية ، ملتزما بأصول قواعد القص المصطلح عليها آنذاك ، وهي السرد المتتابع الذي يخلو من التعليق ومن التركيز على الدوافع الداخلية للشخصية المحكي عنها . وقد اختار القاص من رصيده الذي يحفظه ما يرغب المتلقي المشارك في تلقيه من ناحية ، ومالئم وظيفة اجتماعية فعالة من ناحية أخرى . ونسر مشاركة القارئ مع عملية القص خطوة خطوة ، بحيث نتتبع كل حركة في الحكاية في نفسه مباشرة ، مختلطة بحصيلة تجاربه وموقفه من المجتمع والحياة . وعندما تنتهي الحكاية بهذه النهاية المفتوحة المتمثلة في عبارة عضد الدولة « اذهب في دعة الله ، فما سمع الناس ولا فلنا » ، يأخذ القارئ أو المستمع في تحريك الأحداث داخل نفسه ، فيعيد تشكيل العلاقات بين الحاكم والرعية ، وبين الناس بعضهم بعضاً ، وبين معيار الحق والباطل ، والرحمة والقسوة ، إلى غير ذلك من القيم التي تمثل نظام الحياة .

وربما أحس القارئ في نهاية الحكاية بعدم الاكتفاء الكلي بتوجه إحساسه بعض الظلم أو بالأحرى بقسوه في القصاص . وربما وقع بين هذه القسوة وكون الشخصية التي وقع عليها القصاص شخصية تركية لا تنتسب إلى المجتمع العربي بصلة وثيقة . وربما رأى ، على عكس ذلك ، الإنصاف كله في هذا الحكم . وكل هذه الاحتمالات تعني أن الحكاية تترك المجال ممنوحاً لمستوعبها لأن يسعى بها إلى النهاية التي يريدها وفصلاً عن ذلك ، فإن هذه الافتراضات المختلفة تعني أن الحكاية بهذه النهاية جعلت القارئ يشعر بوجود فائض من الأحداث لابد أن تملأه حكاية أخرى . أي إن الحكاية ، على الرغم من تكاملها الشكلي ، تشعر القارئ بنقص لأنها لم تستوعب المجال كله بكل أبعاده . ولهذا فإن ابن الجوزي يأتي بسلسلة من الحكايات عن عضد الدولة ، واحدة تلو الأخرى ، لأنها في مجموعها تمثل موقفاً موحداً ، عندما تملأ حكاية منها الفراغ الذي تتركه حكاية أخرى .

(٥)

على أننا لم نقل بعد كل شئ عن النظام الشكلى لهذا القص . وقد يختلط الأمر على القارئ فيرى أن مثل هذا النمط من القص يقترب كل الاقتراب من التسجيل التاريخى للأحداث ، أى إنه يمكن أن يتدرج ، أو يتدرج بعضه على الأقل تحت مفهوم التأريخ بشكل أو بآخر ولكن كتابة التاريخ لا يمكن أن تتم على هذا النحو ، أى على شكل حكايات ، كل حكاية مقفلة على نفسها ونقف فى ثنايتها شخصية أو أكثر لتحكى موقفاً أو تمثل فكرة وهذا ما كان يدركه الفاص العربى فى وضوح ، فمهمة كتابة التاريخ يقع على عاتق غيره ، أما هو فإنه يقدم نمطاً أدبياً يختلف عن كتابة الأحداث التاريخية شكلاً وهدفاً

وربما كان وجه التشابه بين هذا النمط من القص وبين التسجيل التاريخى للأحداث أن كليهما يلتزم بالسرد المتسلسل دون تدخل من قبل الراوى أو المؤرخ ، أى إن كلا من التسجيل التاريخى للأحداث وهذا النمط من القص يعتمد على الوصف . ولكن الوصف المتسلسل للأحداث التاريخية لا يماثل الوصف المتسلسل للأحداث القصصية ، ذلك أن التاريخ لابد أن يلتزم تتابع الأحداث كما حدثت فى الزمن الواقعى ، أما القص فلا يحاول الأحداث ، بل الأفعال التى يصلح توظيفها فى خدمة فكرة الحكاية . وهذه الأفعال غير المتسلسلة فى الزمن الحقيقى إنما يسمحها القص فى إطار الزمن القصصى .

وعلى كل فإن الوصف وحده لا يصنع قصا ، بل لا بد أن يجتمع وصف الأفعال لمبدإ أساسى آخر للقص هو مبدأ التحويل[٧] . وربما كان من قبل فكرة المعلومات أن نقول إن « بروب » ، الباحث الشكلى الروسى ، هو أول من أشار إلى طريقة توظيف القص لمبدين المبدأ المبدأ الوصفى للأفعال المتسلسلة والمبدأ التحويلى ولكن بروب ، كما هو معروف ، كان بحث أولا فى نمط القص الشعبى الحرافى . وفصلا عن ذلك فقد أشار إلى مفهوم التحويل فى القص مرة حين يكون صريحا ومرة حين يكون ضمنيا . وربما هما هذا المفهوم الضمنى ، لأنه هو الذى يتفق مع ما نحن بصدده من مفهوم التحويل .

بعد أن حدد **بروب** الوحدات الوظيفية التى تستوعب أشكال القص الحرافى ، والتى يبلغ عددها واحداً وثلاثين وحدة وظيفية ، عاد ليقرر على أن هناك مجموعة من الوحدات الوظيفية التى يرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطا إلزاميا من خلال التعارض أو التماثل (لا التطابق) وهذه الوحدات لا تأتى متتابعة فى الزمن القصصى المتسلسل . فإذا كان هناك وحدة الخروج فى البداية ، فإن هناك فى النهاية وحدة العودة . وإذا كان هناك فى البداية نقص أو تهديد . فإن الحكاية تنتهى حين يزال النقص أو التهديد . وإذا كان هناك انتصار للقوة الشريرة ، فإن البطل يعود ليتغلب عليها فى مكان آخر[٨] .

وهذا المفهوم الحقيقى للتحويل كما وضحه **بروب** هو الذى لفت أنظار نقاد القصة بشكل عام فأعادوا صياغته فى تشكيلات جديدة بهدف إبراز أهميتها فى عملية القص . وربما كان أكثر الصيغ شيوعا ، بل أكثرها ملاءمة للتحليل القصصى بصفة عامة ، هو أن النمط القصصى أيا كان نوعه ، يبدأ من حالة الاستقرار أو التوازن ، ثم تحدث تهديد أو نقص إما للبطل أو لأسرته أو للجماعة ، فيتحول هذا التوازن إلى لا توازن ، ثم تتحرك الأحداث فى اتجاه القضاء على حالة اللاتوازن حتى نصل إلى حالة التوازن الذى يشترط للوصول إليها أن يقضى على الشر .

ونعود إلى قصصنا لنجده مستوعبا لمبدأى القص الأساسيين . وهما المبدأ الوصفى للأحداث المتسلسلة ، والمبدأ التحويلى فليس الغرض من القص هو تقديم شخصية تاريخية بأوصافها المميزة لها ، مثل شخصية عصفور الدولة أو شخصية موسى ، بل إن الهدف من القص هو الفعل فى حد ذاته ، أو بالأحرى مجموعة الأفعال التى تبدأ بحالة التوازن ثم تتطور إلى حالة اللاتوازن ، الأمر الذى يتطلب ضرورة التغيير من خلال أفعال جديدة تقف فى مواجهة الأفعال الأولى إلى أن ينتهى الوضع باستقرار وتوازن جديدين .

إن القص عندما يكون بمثابة الأداء الفنى لحركة الحياة ، فإنه عندئذ يكون فيه من الصدق والحقيقة بمقدار ما فى الحياة . وإذا كانت الحياة لا تجرى إلا بالتجارب التى تجعل الإنسان يعيد حساباته دائما أبدا مع متغيرات الحياة التى تدفعه دفعا لأن يعيش حالتى التوازن واللاتوازن فى أوضاع مختلفة ، فإن ما يثير الإنسان حقا فى أثناء اندماجه فى عملية القص هو أن يعى كيف تتم عملية تحويل الظواهر والأفعال العربة المهددة للحياة لصالح الفرد والجماعة . وهذا الكيف لابد أن يكون عربا بمقدار ما يكون الفعل الأول المهدد عربا ، فما هو مألوف ومعطى فى الحياة لا يصلح أن يكون عنصرا قصصيا ، اللهم إلا إذا استطاع الفاص أن يدخله فى دائرة ما هو عربب .

ولعلنا نرى الآن إلى أى حد يلزم البناء الشكلى لهذا النمط من القص الفاص لأن يقف منه على بعد ، وإلى أى حد يسمح البناء الشكلى مع دور الفاص فى سبيل أداء الوظيفة الاجتماعية المطلوبة من هذا القص .

إن القص عندما يدور فى حيوية مع أحداث الحياة اليومية ، فإن كل حكاية تمثل عندئذ مقطعا عرضيا أو طوليا فى واقع الحياة . وإذا كان الإنسان يعيش واقع الحياة من خلال نفسه لا من خلال غيره ، فإنه يريد كذلك أن يحس حقيقة القص من خلال نفسه لا من خلال رؤية الفاص الفردية . **وكما أن الإنسان لا يبصر الحقيقة فى حد ذاتها ، بل يبصرها فى حركتها الدائرة من الأسوإ إلى الأفضل تارة ، ومن الأفضل إلى الأسوإ تارة أخرى ، فإنه ـ على هذا النحو ـ يتأمل حقيقة الأفعال وهى تتحرك فى الحكاية من التوازن إلى اللاتوازن ، ثم من اللاتوازن إلى التوازن ولا يتم هذا التأمل وهو فى حالة من الانفعال ، بل يتم وهو فى حالة من الاسترخاء الذهنى ، وهو شرط أساسى ليتسنى له بعد ويقائه فى ذاكرته .**

(٦)

ومن الظواهر الشكلية ننتقل إلى الظواهر اللغوية لهذا النمط من القص فى التراث العربى ـ وعندما يتحدد القص بشكل معين ، وعندما تكون وظيفته متداخلة مع حياة الجماعة فى حركتها العامة ، ويكون استخدامه لظيفيا القصى ، عندئذ يصبح للقص لغة متفق عليها من الجميع ، أى إن لغته تصبح تحقيقا للغة بوصفها نظاماً langue ، لا اللغة بوصفها استعمالاً فرديا Paroie ـ وفقا لاصطلاحات دى سوسير.[١٩]

وإذا كان بعض العلماء قد اصطلحوا على أن اللغة بوصفها نظاماً لا تكون إلا على المستوى التحريدى . وأنها لا تصبح حقيقة إلا على مستوى الاستخدام الفردى لها ، فإن هذا النمط من التعبير القصصى يؤكد أن اللغة بوصفها نظاما يمكن أن تتحقق على مستوى التعبير الأدبى ، إذا كان الشكل الأدبى لا يتحقق إلا من خلال مجموعة الأنظمة اللغوية ، لأنه هو نفسه أصبح نظاما اجتماعيا ، شأنه شأن اللغة

وأساس النظام اللغوى اسم وفعل وملحقاتهما ، وكذلك أساس هذا القص اسم وفعل وملحقاتهما والاسم فى اللغة خال من أى تحديد . فيما عدا التحديد بالجنس . فالولد يتحدد بجنسه ، وكذلك الرجل أو الشجرة ، إلى غير ذلك . فإذا وصفنا الاسم أو أخبرنا عنه فإنما نضيق بذلك دائرة التحديد

وهذا ما يحدث على وجه الدقة فى هذا النمط من القص العربى . فالحكاية تتحدث عن رجل أو امرأة أو صبى ، ثم نصف هذا الإسم أو نخبر عنه فيكون التاجر فى الحكايتنا التالية مقبراً بائسا . أو يكون التركى طفيليا لا يرعى الحرمات ، ومن الطبيعى أن الوصف أو الخبر فى القص لا يكون إلا بمقدار ما يكشف عن فكرة الحكاية . وبهذا يتجاوز الإسم الدائرة العامة إلى دائرة خاصة تشير إلى مجموعة مميزة من الناس . ومهما تكن الصفة أو الخبر ، فإن الإسم يظل فى إطار الاستخدام اللغوى التحريدى

وعندما نعبر عن الإسم بصفة فإن هذا يمثل حالة من السكون . ولا يتدخل الإسم فى حالة الحركة إلا عندما يقوم به الفعل . وكذلك يبدأ هذا القص حالة من الاستقرار أو السكون ، إذ لا نعرف فيها إلا الإسم والخبر الذى يصف . وإلى هنا يكون الإسم قد أدى وظيفته على مستوى القص ، مثلما نؤديها على مستوى اللغة ، فكلاهما لا يتجه إلى التحديد والشمول إلا بهدف التعبير عن الظاهرة أو النظام .

على أن القص لا يلبث أن ينتقل من حالة الاستقرار أو التوازن كما ذكرنا إلى حالة اللاتوازن . ثم من حالة اللاتوازن إلى حالة التوازن . وهذا يعنى أن الفعل بدأ يتدخل بوظيفته التى يقوم بها على المستوى الدعوى ، عندما يحيل السكون إلى حركة . وكل حركة فى القص تتطلب فعلا مستقلا ، بحيث إن الفعل يبدو مستقلا فى حركته عن الأفعال الأخرى . فقد حدث أن تطور القص فى حكاية الزكى من التوازن إلى اللاتوازن عندما هدد الزكى حياة الرجل بمرافقته امرأته على الدوام . فلما انتفى منه الروح والأعضاء من الوجود ، عادت الحركة من اللاتوازن إلى التوازن . وقد كان من الممكن أن تنتهى الحكاية عند هذا الفعل ، ولكن هذا الفعل انتصاد لا يمكن أن ينتهى بالحياة إلى الاستقرار ، لأن الجرم الاجتماعى لا يربطه جرم اجتماعى آخر . ولهذا فإن الفعل الذى قام به الروح وطن أنه قد وصل من خلاله إلى حالة التوازن لم يكن كمل فى طبائه إلا حالة من اللاتوازن . هذا فضلا عن أن هذا التوازن ليس كافيا من الناحية القصية ، إذ إنه يعيد الحركة إلى حالة التوازن الأول تماماً . ولهذا كان لابد من أن تتطور الحركة من هذا اللاتوازن الثانى لتصل إلى التوازن الثالث والأخير عندما أقرت القوة الحاكمة فعلة الزوج وقللها من اللامشروعية إلى المشروعية ، أى عندما سلمت بلا مشروعيتها على المستوى الفردى ، وأقرت مشروعيتها على المستوى الجماعى .

على أن خاصية الفعل على مستوى اللغة لا تنحصر على كونه معبراً عن الحركة فى الزمن ، بل إنه يتعدى هذه الخاصية الزمنية إلى خاصية الكشف عن موقف الإنسان الإرادى أو غير الإرادى ، أى عن الموقف الذى يحققه مختاراً أو مجبراً . ولهذا فإن هناك ـ على مستوى اللغة ـ الأفعال التى تشير إلى الرغبة والاختيار ، وهناك الأفعال الشرطية التى لا تجعل فعل الشخص اختياراً محضا ، بل اختياراً مشروطاً ، ثم هناك الفعل الذى يدل على الوجوب والإلزام دون أن يكون للشخص الخيار فيه . **وإذا نحن أمعنا النظر فى هذا النمط من القص . فإننا نجد أن الشخصية تقوم بالفعل الإرادى الذى يشير إلى الرغبة الفردية مرة واحدة . أما الأفعال الأخرى فهى مشروطة أو إجبارية** ودلالة هذا أن الفعل الذى يحاسب عليه الفرد إيجابا أو سلبا هو الفعل الذى يقوم به بمحض اختياره . فإذا تلا هذا فعل مشروط فإنما يكون هذا على سبيل الاختيار ، أى اختيار مدى إصراره على فعله الأول . فإن كان الفعل إيجابيا والاختيار أكده ، كان الجزاء الحسن ، وإن كان الفعل سلبيا والاختيار أكده ، كان الجزاء سلبيا . وعلى كل فإن الفعل الإرادى فى هذا القص يشير إلى رغبة الفرد ، أما الأفعال المشروطة والإجبارية فتشير إلى رغبة الجماعة .

وإلى هنا يمكننا أن نتمثل إلى أى حد يمكن أن يكون نظام اللغة مثالا لنظام الحياة ، وذلك عندما تستخدم اللغة فى وظيفتها الاجتماعية الحقيقية من خلال هذا النمط من القص

(٧)

على أن القص فى التراث العربى لم ينحصر دوره على خلق الإثارة المستمرة للحقائق المطلقة ، بل إن القص قد وظف كذلك توظيفا قد يبدأ لإثارة جوهر الحقائق الاجتماعية المحدودة . وإذا كان مصدر الإثارة فى النمط السابق هو الانبهار المتحدد المستمر بالحقائق الكلية ، فإن مصدر الإثارة فى النمط الواقعى الذى سنعرض له هو الإدراك الواعى لظاهر

احتماعية عربية والسر فى غرابتها ، هو أنها تكشف عن غرابة الحياة ولعل هذا يفسر لنا حرص بعض كتب التراث على أن يخصص كل منها بتقديم ظاهرة اجتماعية واحدة تحالف من حولها الحكايات والأخبار . وليس الغرض من تقديم هذا الكم الهائل من الحكايات والأخبار سوى الكشف عن الأبعاد الاجتماعية المثيرة لهذه الظاهرة . ومن هنا كانت الكتب التى احتضنت بأحشاء الطفيليين وحكاياتهم والبخلاء ، واللصوص ، والمحتالين ، والظرفاء ، وغير ذلك .

وما نود أن نقوله هو أن توظيف القص فى الكشف عن الحقائق الاجتماعية كان موجها كذلك إلى الحس الاجتماعى على نحو مباشر ، بحيث يجعل الفرد المتلقى فى علاقة مباشرة مع الظاهرة ، ليكون مشاركا مشاركة فعالة فى التأثر بها والحكم عليها فالقاص فى هذه الحالة يقف من الظاهرة موقفا نشيطا فعالاً بقدر ما تقف الجماعة المتلقية هذا الموقف النشيط الفعال .

وهذا الحس المشترك هو الذى يضع الظاهرة فى إطارها الاجتماعى الحقيقى وليس فى إطار الرؤية الفردية .

ومن هنا كان إطار القص السابق صالحاً إلى حد كبير لتوزيع عملية الإثارة إزاء قضية من القضايا الاجتماعية بين القاص والنص والمتلقى على حد السواء .

ومع ذلك فقد حدث تحريف من نوع ما فى الإطار الشكلى للنمط السابق ذلك أن القصة هنا ليست مربحا من الخلفية المرتبة والتراتيبية . بل هى قصة اجتماعية صرف ، ولابد أن يكون للقاص عندئذ وجهة نظر لا يستطيع أن يجحبها ، أو على الأقل لا يستطيع أن يمنع حضورها جلية بين ثنايا الكلام . ومن هنا تختلف طريقة تدخل القاص فى هذا النمط ، كما تختلف درجة حضوره عن النمط السابق . إن كليهما راو لما يقص ، ولكن بينما وجدنا القاص الأول يعلن عن نفسه فى البداية ثم ينسحب لأنه لا يريد ، بل لا يستطيع ، أن يحدد وجهة نظره إزاء حقيقة قريبة منه وبعيدة عنه فى الوقت نفسه ، ومن الأفضل عندئذ أن نترك هذه الحقيقة لحركة التفكير المروى لدى المستمع لكى يستوعبها ، فإن القاص فى النمط الاجتماعى الصرف الذى نعرض له ، لا يستطيع أن يحجب حضوره ، لأن الظاهرة ذات طابع جدلى على المستوى الواقعى ، ومن المفيد أن يكون القاص مشاركاً القارئ فى هذا الحس .

نقول هذا القول وفى ذهننا بطبيعة الحال **الحاحظ** القصاص لا **الحاحظ** الكاتب اللاعى وقد كان الحاحظ من حفظة النمط السابق من القص ؛ وقد أودع كتبه ثروة كبيرة منه . ولكن الحاحظ ، إلى جانب ذلك ، هو صاحب قصص البخلاء المشهورة وقد عرف **الحاحظ** بهذه المميزة فى القص . ولهذا كان من الأفضل أن نأتى بمثال من قصصه لنرى إلى أى حد احتذى الحاحظ النموذج القصصى السالف الذكر شكلا ولغة ، وإلى أى حد انحرف عن معيار هذا النموذج بحيث أصبحت له خصوصيته الفنية . يقول **الحاحظ** :

« صحبنى محفوظ النقاش من مسجد الجامع ليلا ، فلما صرت قرب منزله ، وكان منزله أقرب إلى المسجد من منزلى ، سألنى أن أبيت عنده ، وقال « أين تذهب فى هذا البرد والمطر ومنزلى منزلك ، وأنت فى طعمة وليس معك نار ، وعندى لبأ لم ير الناس مثله . وتمر ماهيك به جودة ، لا تصلح إلا له قلت معه ، فأطفأ ساعة ثم جاءنى بحمام لبأ وطبق تمر . فلما مددت قال : « يا أبا عثمان ، إنه لبأ وعلقه ، وهو النبل وبكوره . ثم ليلة مطر وبرطوبة ، وأنت قد طعمت فى الناس ، ولم تزل تشكو من الفالج طرفا ، ومازال الحليل يسرح إليك . وأنت فى الأصل لست بصاحب عشاء ، فإن أكلت الناً ولم تبالغ ، كنت لا آكلا ولا تاركا ، وحرشت شهاعك ، ثم قطعت الأكل أشهى ما كان إليك ، وإن بالغت بتنا فى ليلة سوء وهو الاهتمام بأمرك . ولم تعدّ لك نبذاً ولا عسلاً وإنما قلت هذا الكلام ، لئلا تقول غدا : كان وكان . والله قد وقعتُ بين نارى أسد ، لأنى لو لم أحدثك به وقد ذكرته لك ، قلت بخل به وبدا له عيبه ، وإن حدثت به ولم أحذرك منه ، ولم أذكرك كل ما عليك فيه ، قلت : لم يشفق علىّ ولم ينصح ؛ فقد رشت إليك من الأمرين جميعا فإن شئتَ فأكلة ومؤنة ، وإن شئت فبعض الاحتمال ونوم على سلامة »

فما ضحكت قط كضحكى تلك الليلة ولقد أكلته حميعا فما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور فيما أظن ولو كان معى من يفهم طيب ما نتكلم به لأتى على الضحك أو لقضى علىّ ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأضحاب »(١٠)

فالحاحظ هنا يتدخل فى القص بوصفه راويا أو بالأحرى مسجلا لتجربته ، وهو يتحدث بضمير حضوره وإثبات وجهة نظره على أن **الحاحظ** يمثل فى الوقت نفسه الـ « هو » الآخر الذى يعيش معه ظاهرة البخل فى المجتمع لكن **الحاحظ** لا يهدف من وراء تدوين هذه الكثرة الهائلة من الروايات والأخبار عن البخلاء أن يكون مجرد مسجل لظاهرة البخل ، ومؤكدا لوجودها ونشئها ، بل كان يهدف إلى تأكيد أن عالم الأفراد يمكن أن يكون مصدراً للمعرفة الموصلة إلى حقيقة أكبر من الظاهرة ولا تتكشف هذه الحقيقة إلا من خلال التوصل إلى البناء الذى يحكم حكايات البخلاء ، والذى يمكن أن تكون الحكاية السابقة ممثلة له

فالبخيل متهم اجتماعيا ، والتهمة الموجهة إليه هى أنه عبء منهم للجماعة ولهذا فهو يحاول أن يرد عن نفسه التهمة فى بادئ الحكاية بأنه رجل مضياف ودو حس اجتماعى مشاوك . فهو لم يرض لصديقه أن يسير فى البرد والمطر ، ودعاه إلى بيته القريب من المسجد . وفضلا عن هذا فقد أعراه بعشاء شهى ، يجده عنده فى بيته . وقد كان البخيل بذلك ممثلا للسلوك المرغوب فيه فى المجتمع العربى . وقد لبى الجاحظ دعوته وهو يكن له فى نفسه ما هو معروف عنه من صفة البخل ، ولكنه لبى دعوته وكأنه يريد أن يضعه موضع اختبار . ولكن الاختبار كشف عن أصل صفة البخل التى لم يكن من السهل أن نترك صاحبها ولو فى موقف واحد وقد كان هذا الكشف على المستوى النفسى عندما تأخر ساعة فى إحضار الطعام وكأنه كان مترددا بين أن يحضره أو يحجبه فلما وجد أنه قد أسقط فى يده ، أحضر الطعام وهو يرتب فى نفسه عرضاً آخر للخروج

من هذه الورطة التي أوقع فيها نفسه . وتصل قمة المواجهة بين المتهم والمراقب ، أو لنقل المتهم ، عندما مد الحاطب يده ليأكل ، فإذ بالمتهم يدرك أن الأمر أوشك أن يكون واقعاً . وكان عليه في هذه اللحظة أن يحول دون وقوعه ، بنفس الطريقة التي استخدمها في بداية الأمر مدافعاً عن نفسه ، وهي المشاركة الوجدانية لصاحبه . ولكن الطرف الآخر ، المشحون بحكم اجتماعي مسبق ، ظل يستمع إلى صاحبه ، فيرد كلامه إلى حقيبته الداخلية مرة ، ويربطه بمواقف البخلاء مرة أخرى . ولهذا فإن كلامه لم يجد قط طريقاً إلى نفسه . وقد بلغت نهاية هذه اللحظة الدقيقة من التوتر أن امتص الحاطب ضاحكاً ، في الوقت الذي شرع فيه بلتهم الأكل كله ، لأنه بهذا الفعل أراد أن يثبت إدانته ، بل إدانة المجتمع له . ولو أنه فعل عكس هذا بأن استمع إلى نصيحته ، حتى وإن كانت مخلصة ، لبرأه من التهمة . وهكذا ينتهي الجدل بين الانتماء وعدم الانتماء ، وبين الدفاع والاتهام ، إلى إدانة هذه الجماعة . ومن الطريف أن الحاطب ينهي حكايته بالتعبير عن المشاركة الجماعية في هذا الاتهام ، وذلك في قوله «ولقد أكلته جميعا ، فما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور فيما أطعى . ولو كان معي من يفهم طيب ما نكلم به لأتى عليّ الضحك أو يقضي عليّ . ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأضحاب .» .

لقد انتهى الحكم إلى السخرية ، والسخرية ألذع أنماط النقد الاجتماعي .

وربما استطعنا بعد ذلك أن نصور البناء الداخلي لحكاية على النحو التالي :

متهم (اسم مفعول)	متهم (اسم فاعل)
دفاع	اتهام
تلهف على الدفاع	انتظار وتمهل
إحجاف في الدفاع	تثبت التهمة
مراوغة	سخرية

أو أن سلوكه على نحو آخر :

فرد مهدَّد من قبل المجتمع = مجتمع مهدَّد من قبل الفرد

النتيجة : استمرار التهديد المتبادل بين الطرفين

وما نريد أن نتوصل إليه من خلال إدراكنا لهذا البناء ، هو أن إصرار «أبي القاص» على التدخل المباشر في القص يجب بكون صوته مسموعاً منذ أول الحكاية إلى آخرها أحيانا ، أو منذ أولها حتى بأحد المتهم في الدفاع عن نفسه أحيانا أخرى (انظر قصة الكندي في كتاب البخلاء) ، هو الذي يرد النمط الأول من القص التحليلي بهذه الإضافة الصعبة . فالقص إذن احتفظ بشكله من حيث إنه رواية يحكيها راوٍ ، يضع في اعتباره أن أمامه مستمعا يسلم نفسه كلية إلى حكايته ليستوعب الرسالة التي نريد أن نوصلها إليه . وكل من القاص والمستمع يجمعهما مجال اجتماعي واحد ، ولهذا كانت المشاركة عميقة بينهما . ولكن هذا القص ، على الرغم من احتفاظه بشكله الاتصالي ، أصبح يحوي على بناء داخلي يستقر تحت السطح . ولا يعني هذا أن النمط الأول يخلو من بناء ، ولكن بناءه مستقر على السطح ، والمستمع يستقبل هذا البناء استقبالا مباشرا ثم يعيد تشكيله في نفسه من خلال رصيده من المعارف الموسوعية .

وقد تغير دور الاسم والفعل في هذه الحكاية المثلثة لعبرها ، بناء على ما اعتراها من تغيير داخلي وبناء على تغير وظيفتها . فلم يعد الإسم عاما ، بل أصبح يتحدد بمجموعة معينة من الناس . وهذه المجموعة تمثل حالة من الاستقرار عندما توصف بالبخل مثلا . أما عندما تتحرك على المستوى الاجتماعي . أي عندما تحدث الفعل ، تحدها تتحرك من التوازن إلى اللاتوازن ، ولا تستطيع الشخصية القصصية أن تعود بعد ذلك إلى حالة التوازن لأنها لم تستطع أن تلغي التهديد الواقع عليها .

وبناء على ذلك فإن الأفعال في هذا النمط تسعى جميعها إلى الأفعال الإخبارية لا الاختبارية . فقد كان البخيل مخبراً على الاستضافة لإبعاد التهمة الملصقة به . وكان مخبراً على تقديم الطعام لأنه أسقط في يده . وكان في النهاية مخبراً على أن يستقبل السخرية

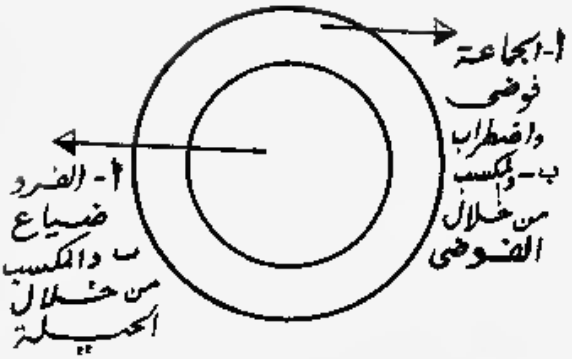
(٨)

وإذا كان القصاص الأول يعلن عن نفسه ثم يسحب ، وإذا كان الحاطب يبدأ بإعلان حضوره ثم لا ينسحب . نابكاً أصداء صوته عالياً ، فإن الحمداني يعلن عن نفسه على طريقة النمط الأول من القص ، عندما يعاجل القارئ في كل مقامة بعبارة «حدثني عيسى بن هشام» ولكنه إذ يرخص الانسحاب من القصة كما يفعل الحاطب ، لا يبقى على صوته إلا هباءً ، لأنه لا يتحدث إلا من وراء حجاب . لقد أعاب عبد عيسى بن هشام في عملية السرد القصصي . كما أعاب عنه أبا الفتح الإسكندري في بث المعرى الذي يريد أن يوصله من المقامة . أو لنقل من المقامات .

وبهذا يكون بديع الزمان قد حقق تشكيلا فنيا جماليا آخر داخل التشكيل الفني المتواضع عليه في القص . وهو السرد من خلال الراوي

وبتمثل بناء المقامة في تداخل موقفين قصصيين ، موقف عام نحس فيه بحركة الحياة الجمعية المضطربة التي يكاد الإنسان يضل طريقه فيها ، ثم موقف فردي خاص يبرز من خلال هذا الموقف الجمعي المضطرب ليبحث له عن حل وسط هذا الضياع . ويمثل الموقف الأول عيسى بن هشام ، كما يمثل الموقف الثاني أبو الفتح الإسكندري . وقد يهتدي أبو الفتح الإسكندري إلى حل له وللجماعة التي يجد نفسه وسطها بقصد أو بغير قصد ، وقد لا يجد حلا له أو لها . وقد يوهم الجماعة بأنه قد وصل بهم إلى حل مبدأ الأمل يدب في نفوسهم . فإذا به يصارحهم بالحقيقة فيلاقي الأمل ويعود إليهم اليأس .

ولهذا فإن المقامات تتلاعب تلاعبا كبيرا معتمدا التحويل من التوازن إلى اللاتوازن أو العكس . ولكنها في كل حال ملتزمة مبدأ البناء كل الالتزام ويمكننا أن نمثل هذا البناء على النحو التصويري التالي .



إن كلا من عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري يمثل جانبا من كيان الهمذاني الفكري والاجتماعي ، أو بالأحرى كيان إنسان واع بحركة الحياة . فعيسى بن هشام يمثل الجانب الذي يقف من الحياة المضطربة موقف تأمل . وهو في الوقت نفسه لا يستطيع أن يعزل نفسه عن حركتها . ولهذا فإن المقامة تبدأ عادة بمشاركة عيسى بن هشام (بعد البداية الموجزة التي تعرض نقطة السكون المؤقت) الجماعة في خضم أحداثها المضطربة التي قد يكون وكوب البحر المضطرب رمزا لها ، وقد يكون الالتفاف الجماعي الذي ينتهي من الفوضى حولا ولمة ما . أما أبو الفتح فيمثل الجانب الآخر الذي يبحث عن حيل يستطيع به مواصلة الحياة وسط هذه الفوضى . ولهذا فإنه يستغل هذه الفوضى ويصطنع موقفا ما يخدع به الجماعة ليحصل على مكسب ما . وقد لا تحدد الحيل إلا وهما . إن الشخصيتين متلازمتان لأن كلا منهما يمثل ظل الآخر . ولهذا فإن عيسى بن هشام هو وحده الذي يكتشف حيل أبي الفتح ، كما أن أبا الفتح لا يبوح بعلته النفسية التي تعد صدى للعلل الاجتماعية ، إلا إلى عيسى بن هشام ، كأن يقول له

سخف الزمان وأهله ... فركبت من شخص مطية[10]

أو يقول :

هذا الزمان مشومُ ... كما تراه عَشُومُ
الحمق فيه مليح ... والعقل عيب وَلُوم
والمال طيف ولكن ... حول اللئام نحوم[11]

ولهذا لا يمكن أن يكون توظيف همذاني لشخصية أبي الفتح الإسكندري في كل مقاماته مطابقا لتوظيف الحاحظ لشخصية الحيلي ، على أساس أن أبا الفتح يمثل لجماعة المكدين أو الطفيليين الذين يعشون بمعزل عن المجتمع . فالحاحظ كان يعي جيدا النقد الساخر من جماعة البخلاء ، أما همذاني فلم يكن يهدف قط إلى نقد أهل الكدية أو الطفيليين وموقفهم الاجتماعي ، بل إنه وجد فيهم مرآة لتصاعد الفردي والصراع الاجتماعي . ولهذا فقد وظفت شخصية أبي الفتح على أساس أنه الفرد الذي يعيش حركة المجتمع ويراقبها ويسجلها وهو يعيش بداخلها

وعندما يوظف القص هذا التوظيف الاجتماعي العام ولا يكون من أجل السخرية من جماعة من الناس ، فإنه يناسبه عندئذ صوت هادئ يبرز المفارقات التي تثير المرارة . وفي هذه الحالة يكون استخدام الأسماء هنا من قبيل التوصيف الإشاري المثير ، فالإسم هنا لا يشير إلى جنس المسمى ، ولا يشير إلى جماعة ما ، وإنما هو إشارة لموقف فردي واجتماعي معا

أما الأفعال فلا يمكن أن تتحدد في المقامات بأنها اختيارية أو إجبارية ، لأن الأفعال فيها تتحرك حركة الحياة العشوائية

ولعلنا نرى كيف كان القص في التراث العربي يبحث في الإطار الشكلي المتوارث ، ويعي به إطار الراوي الذي يحكي . فهذا الإطار على الرغم من صرامته الشكلية ، استغل أروع استغلال ليساير حركة تصور الفكر والمجتمع

على أننا لم نصل بعد ، في نهاية هذا البحث ، إلى نهاية المطاف مع القص العربي ، فما زال للبحث بقية مع الأنماط الروائية العربية الصحيحة ، ونعي بذلك السير الشعبية وألف ليلة وليلة

هوامش

(١) العروي محاضرات الخلوقات ص ٣٧ ـ بيروت

(٢) نفسه ص ١٦٧ ، ١٦٨

(٣) Roger D. Abrahams. Folklore and Literature as Performance. Journal of the American Institute, Vol IX - 1972

(٤) Franz K. Stanzel. Theorie des Erzählens, UTB Vandenhoeck P. 35-7

(٥) Todorov: The Poetics of Prose Cornell University, 1977, P. 67

(٦) أبو الفرج بن الجوزي أخبار الحمقى ـ مطابع الأهرام ص ٨٤

(٧)

(٨) Todoros. The Principles of Narrative, Diacritics 1971, Vol 1 N 1 P. 40

(٩) Propp. Morphology of the Folktale, Indiana Uni. 1969

P. Boga ivrei and R. Jakobson : Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens
Strukturalismus in der Literatur wissenschaft
P. 13-14

(١٠) الجاحظ البخلاء ـ تحقيق طه الحاجري ـ دار المعارف ص١٢٣

(١١) بديع الزمان الهمذاني ـ المقامات ـ المقامة العاصمية

(١٢) نفسه المقامة الساسانية

العناصر التراثية في الأدب العربي المعاصر

الأحلام في ثلاث قصص

☐ فدوى ملطى - دوجلاس
☐ ترجمة : عفت الشرقاوى

يحق لنا أن نعد القصة القصيرة وسيلة متميزة من وسائل التعبير الحضارى فى أدب أمة ما ، كما نعدها فنا أدبيا ذا طابع خاص من فنون هذا الأدب . ولذلك فإننا نستطيع أن نقول : إن اختيار الكاتب هذا النوع الأدبى بصفة خاصة ، وصياغته فى مستوى لغوى معين ، ثم مدى إنتشار هذا المستوى اللغوى فى أبناء القصة القصيرة (أعنى العامية أو الفصحى) يم عن موقف أدبى وحضارى معين من جانبه[1] . ولقد اعترف النقاد بتأثير الثقافة الغربية فى نشأة فن القصة القصيرة فى الشرق الأوسط كفن من فنون الأدب العربى ، ولا مجال هنا لتكرار أدلتهم على ذلك[2] . ولعل هذا الاعتراف بتأثير الثقافة الغربية فى ملابسات النشأة هو الذى امتد إلى واقع النقد الأدبى نفسه ، فكان فى أغلبه محاولة للربط بين القصه القصيرة فى الأدب العربى المعاصر وبين مثيلاتها الغربية من حيث اتجاهاتها ونشأتها الفنى[3]

ولقد نقول إن هذا الخط النقدى الشائع فى نقد القصة القصيرة ، قد ساد فى مجال الرواية أيضا لنفس السبب[4] . غير أن القصة القصيرة ، وإن كانت قد اقتبست من الغرب كفن أدبى متميز ، قد نبتت وازدهرت فى أحضان حضارة لها وجودها الممتد . هذا بالإضافة إلى أن هذه الحضارة كانت حضارة ذات غنى عظيم فى مجال الفنون الأدبية ، ولا يجوز خلال أن بعض من شأن التأثير الذى يكون لمثل هذا التراث الأدبى العريق على كاتب القصة وسواء كان المؤلف الحديث على وعى بذلك أم لم يكن ، فإنه فى جميع ما يجتاو من وسائل التعبير : رواية أو قصة قصيرة أو شعرا أو عملا مسرحيا ، يمثل من هذا التراث الأدبى الممتد من غير شك[5] وفى هذا البحث ندور دراستنا حول الأحلام كعنصر أدبى تراثى ، وكيف أساسى من مكونات بعض ما نقرأ من القصص القصيرة فى العصر الحديث . لكى نتبين معنى استخدامها فى هذه القصص ، وكيف استطاع بعض الكتاب أن يجعلوا من هذه الأحلام كمادة تراثية فى بناء القصة القصيرة .

يتحدث الكتاب كثيرا عما يسمى بالقصة القصيرة فى الأدب العربى ، ولكن « جلارى كبلبانرك » فى مقالها المهم بعنوان : « الرواية العربية : تراث واحد ؟ » تتساءل حول ما إذا كان هناك ما يسمى بحق بالرواية العربية ، « وإلى أى مدى يمكن أن نعد الروايات التى كتبت باللغة العربية تعبيرا عن تراث واحد » ، وخصوصا عندما نأخذ فى الاعتبار ذلك التعدد الإقليمى لكتاب الرواية وأثره فى التراث الروائى[6] . وهذا السؤال نفسه يمكن أن نطرحه فى دراستنا من جديد . وسوف يقتضى ذلك أن نعالج موضوع الأحلام فى ثلاث قصص قصيرة هى . « حومة ود حامد » للطيب صالح[7] ، و« وعلاوى » لمحمد محفوظ[8] ، و« الرؤيا » لعبد السلام العجيلى[9] . الأول سودانى ، والثانى مصرى ، والثالث سورى . وعلى الرغم من اختلاف البيئة الجغرافية لمؤلفى هذه القصص ، فإن ثمة ما يبرر دراستنا لها دراسة مقارنة . وبغض النظر عن عنصر اللغة الذى هو عامل موحد مشترك يجمع بين هذه القصص جميعا (وهو العنصر الذى أشارت إليه كبلبانرك مما يتصل بعين الرواية)[10] ، فإن العنصر الذى نعنى بتحليله هنا ــ وهو الأحلام ــ عنصر تراثى بطبيعته . وهو من أجل ذلك عنصر مشترك فى هذه القصص الثلاث .

وقد التفت «كيلبانرك» إلى بعض العناصر الفنية فى قصص «غسان كنفانى»، فأشاروا إلى استخدام موضوعات معينة، مثل الصحراء والفرس، فى أعماله الأدبية. ولقد ذكرت فى تحليلها لهذه الأعمال «أن القدرة على الجمع بين موضوعات ذات أصداء تقليدية وبين الوعى الحديث بالشكل الأدبى مع الرغبة الواضحة فى ممارسة هذه التجربة الجديدة، لا تجد لها مثيلا فى عمل روائى آخر»[11]. وسوف يتبين لنا فى أثناء دراستنا للأحلام أن مثل هذا الحكم المبنى العام الذى يقدمه «كيلبانرك» يحتاج على أقل تقدير إلى تصحيح. ذلك أن وجود هذه العناصر التقليدية، واستخدامها فى الأدب الحديث، أكثر شيوعا مما يتصور كثير من النقاد.

ولكن لماذا نهتم بالحلم بصفة خاصة؟ الحلم بمثابة ارتكاز مثالى للبحث فى استخدام المادة التراثية فى العمل الأدبى، والكشف عما طرأ عليها من تحول. فالأحلام أولا ذات طابع قصصى فى أغلب الأحوال، وهى إلى جانب ذلك من مكونات إطار قصصى أكبر، وهو القصة بأشمل التى تتضمن الحلم، وبدراستنا لمدى التكامل البنى والموضوعى بين القصتين فى نص المؤلف يتبين لنا كيف يتم له إقامة بنائه القصصى. ثانيا - وهذا هو الأهم فى تحليلنا - تتم دراسة الأحلام التى نعرض لها من أجل الكشف عن مدى تجانسها مع أنماط الأحلام القديمة فى العصر الإسلامى الوسيط، كما تصورها كتب تأويل الأحلام، وكتب التراجم والنصوص الأدبية بصفة عامة. ثالثا - وامتدادا لهذا التحليل - سوف نرى أن الحلم - بوصفه عنصرا تراثيا يتم استخدامه عن وعى من جانب كاتب القصة - يكشف عن موقف المؤلف الخاص فيما يتضمن من أبعاد تراثية. ويستطيع أن نقول - بناء على ذلك - إن الحلم فيما نعرض له بالدراسة هنا من القصص القصير (أو فى أى عمل أدبى آخر يتصل بهذا الموضوع) يمكن أن يقع فى حدود التلاقى بين منهجين مختلفين للرمز أو التأويل. فهناك أولا منهج تفسير الأحلام - فالرمز هنا هو علامة لصاحب الحلم، يمكن تأويلها للكشف عن معناها؛ وهناك - ثانيا - مسألة دخول الحلم، وما يحكى حوله فى قصة تحبك، يؤدى الحلم دورا أكثر كرمز بالنسبة للقارئ؛ وفى مثل هذه الحالة يأخذ الحلم معنى ثانيا وجديدا من وجهة النظر الفنية كعمل قصصى - ولذلك، فإنه فى حدود هذا المعنى يمكن اعتباره رمزا للقارئ ذا معنى موحد فى القصص الثلاث التى نعرض لها، كما سنرى فيما بعد[12].

ولقد طلفت الأحلام بفصل التراث الدينى والأدب السعى تراثا حيا متصلا؛ فكتاب «تفسير الأحلام» **لأحمد الصاحى عوض الله**[13] (وهو كتاب حديث فى تأويل الأحلام) يحرى فى تفسير الأحلام على طريقة مؤلفى العصور الوسطى، مثل كتاب «**تعطير الأنام فى تعبير المنام**» **للنابلسى** (ت ١١٤٣ هـ / ١٧٣١ م)، وكتاب «**منتخب الكلام فى تفسير الأحلام**» **المنسوب إلى ابن سيرين**[14] (ت ١١٠ / ٧٢٨). وبالإضافة إلى ذلك فإن كتب الأحلام القديمة نفسها، كثيرا ما يتم طبعها فى العصر الحديث. وهى فى متناول القارئ العربى فى المكتبات. وأكثر من ذلك أن استقراء الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة - مثل كتاب «**نسحات شخصية مصرية**» **لرينشارد كرينشفايلد**[16]، و«**سامى - صورة المواطن مراكشى**» **للفنست كراماتراو**[17] - يكشف عن بقاء الأحلام عنصرا بالغ الأهمية فى حياة العرب الحديثة. وهناك أمثلة أخرى لقصص الأحلام التى تتفق فى تأويلها مع التفسيرات المنقولة عن العصور الوسطى، كما نجد فى دراسة «**سنجفنس الشائفة عن قصص الأرواح**» «**حالات ذات طابع تقمصى اثنا عشرة حالة فى لبنان وتركيا**»[17]. وهذه الأمثلة تؤكد أن ما ورد بها من أحلام إنما يمثل نمطا واحدا من الأحلام التقليدية القديمة التى يتم تلقيها لأفراد معينين - تحكم ثقافتهم - عن حدود المعرفة بالأدب العربى المكتوب باللغة الفصحى. من أجل ذلك نقول إن استخدام الأحلام فى صورتها التقليدية القديمة لا يستوجب - ضرورة - أن يكون المؤلف الحديث ذا خبرة واسعة بالأدب القديم.

وقبل أن ندخل فى تحليل الأحلام التى نعرض لها تحليلا مفصلا، يجب علينا أن نشير فى كلمات موجزة إلى طبيعة الحلم. ولا سيما ما نسميه فى هذه الدراسة أنماط الأحلام فى العصور الوسطى عند المسلمين. **وفى اللغة العربية ما قد يبعث على شىء من الغموض أو الإبهام فى العلاقة بين مدلولى كلمتى - «رؤيا» و«حلم». وقد ناقش «نوفيق فهد» هذه المشكلة فى دراسته المثيرة «الكهانة عند العرب»**[18]، **ولكننا فى هذه الدراسة نستخدم كلمة «الحلم» للدلالة على كل تجربة بصرية أو سمعية نروى على أنها قد حدثت فى أثناء نوم صاحبها، سواء كانت عبارته فى ذلك هى الرؤيا أو الحلم**.

تحفل الأدب الإسلامى فى العصور الوسطى بقصص الأحلام. كما أشرنا إلى ذلك من قبل، كما يحفل فى الوقت نفسه بمناقشات صاخبة حول مشكلات تأويل هذه الأحلام. وهناك تفرقة واضحة بين نوعين من الأحلام يعمد إليها مفسر الأحلام عادة، وهى تفرقة مهمة فى دراستنا هذه؛ فقد كان مفسر الأحلام يميز بين نوعين منها على أساس من دلالة النبوءة فيها: أحلام النبوءة المرموزة ذات التأويل، وأحلام النبوءة الظاهرة المباشرة. ومثل هذه الأحلام الظاهرة لا تحتاج إلى جهد فى التأويل، وإنما تعرض أمامنا سطحا فى حياة صاحبها، كما أنها فى نوعه تماما. ومن جهة أخرى، فإن الأحلام ذات الطابع الإنشائى تشمل خاصتين. الأولى أنها تنبأ بحادث أو أحداث تقع فى المستقبل. والثانية أنها تعبر عن ذلك عادة بالرمز. ومعنى ذلك أن محتوى الحلم أو معناه ليس هو نفسه قصة الحلم، وإنما يجب أن يتم تفسير الرمز فيه للكشف عن هذا المعنى. وهذان العنصران هما العنصران اللذان تحدث عنهما **أرتميدوروس** بأسهاب فى كتابه عن الأحلام، الذى ترجمه إلى العربية **حنين بن إسحاق** فى القرن التاسع الميلادى[19]. ثم صار بعد ذلك جزءا من التراث الإسلامى فى قصص الأحلام وتأويلها[20].

وسوف نبدأ تحليلنا بقصة «**دومه ود حامد، للطيب صالح**»، هذه القصة البديعة تتكشف أحداثها من خلال كلمات راو يتحدث بها إلى راو آخر قدم إلى القرية، يستمع إلى القصة. ولا يتدخل فى الرواية إلا عند نهاية القصة يتحدث الراوى عن القرية، وتقاليدها، وأصالتها، وتميزه

شجرة الدوم أهم العناصر التي تتردد على لسانه في سرده للقصة ، فكل الأحداث الرئيسية تدور حولها ، بل إنه عندما تنشأ فكرة استحداث شيء جديد في الغربة سرعان ما تطرح جانبا ، لأن وجوده قد يهدد شجرة « الدوم »

من أجل ذلك فليس غريبا أن نجد « **شجرة الدوم** » تحتل المركز الأساسي في قصة « **الطبب صالح** » وفي القصة ثلاثة أحلام كلها تندمج في حكاية الراوي . ولذلك فإن من الممكن أن نصفها بأنها لا تتحرك في إطار المستوى الأول المباشر بالنسبة للقارئ .

حكى الحلم الأول[٢١] قصة رجل استبطأ ليقيض على أحد حيرانه أنه رأى فيما يرى النائم أنه يهيم في سطفة صحراوية واسعة ، وأنه أخذ يعدو السير حتى علته الخوف والعطش ، وحينئذ أخذ يتسلق تلالا صغيرا ، فرأى عن بعد شجر الدوم ، وفي وسطها شجرة دوم باسقة . وقصد الرجل إلى هذه الشجرة . فإذا بها شجرة « **ود حامد** » ، وإذا به يعثر فيها على وعاء مملوء باللبن ، فيشرب منه حتى يأتي عليه . وفي تفسير ذلك الحلم يبشره الحاوي بأن يقر عينا ، لما ينال قريبا من الفرج بعد الشدة[٢٢] .

ومن الشائق أن نلاحظ أن تفسير هذا الحلم ـ كما قدمه الصديق ـ يجري على نمط ما يقدمه مؤلف قديم مثل النابلسي تأويلا لرؤيا مشابهة . حيث يرى أن من بين التأويلات الشائعة في تفسير المشي في الرمال أثناء الحلم « **الهم والحزن والخصومة والنظلم** »[٢٣] .

أما الحلم الثاني[٢٤] فإنه يعرض لشخصية امرأة تحدث صديقها عما شاهدته في نومها من ذلك أنها رأت نفسها كأنها في سفينة ، وكأن موجة عظيمة حملتها . وارتفعت بها حتى كادت تبلغ أعلى السحاب ، ثم إذا بها تلقى في حفرة مظلمة ، فتخاف وتبدأ في الصراخ والعويل ، ولكن الماء يأخذ في الانحسار تدريجيا فترى على ضفتي النهر أشجارا سوداء عارية من الأوراق ، تعطيها أشواك كأنها رءوس الصحوو . وتبدأ بعد ذلك ضفتا النهر في التحرك نحو الإطباق عليها ، كما تبدأ الأشجار في التقدم نحوها . وعندئذ يبلغ بها الذعر مبلغه فتصيح « **يا ود حامد** » ، فإذا برجل مشرق الوجه ، مهيب الطلعة ، لحيته وثيابه بيضاء ، يطلب منها ألا تفزع ، فعادت ضفتا النهر كما كانتا ، وهدأت الأمواج ، ورأت حقول القمح ، كما شاهدت الطير ترعى الكلأ ، وعلى إحدى ضفتي النهر رأت « **شجرة دوم ود حامد** » . وقد رست السفينة تحت الشجرة . ونزل الرجل منها ثم ساعدها على النزول ، وقدم لها ثمرة دوم . وفي تفسير ذلك الحلم أخبرها صديقها أن الرجل هو « **ود حامد** » ، وأنها ستعافى من داء عضال يكاد يقضي بها من خافة الموت ، ولكنها ستعافى منه

ومرة أخرى يشعر القارئ أن تأويل هذا الحلم يطابق ما يقدمه إلينا كتب الأحلام القديمة . فالموجة تمثل الشدة والعذاب في هذه الكتب[٢٥] . كما نجد في باب « **الدخول في الماء** » عند هؤلاء المؤلفين أن من يعانيه ماء النهر ، فإنه يبتلى بمرض شديد[٢٦] .

هذان الحلمان يكشفان عن وحدة ، وإذ يأتي أحدهما الآخر في القصة يؤكدان هذا المعنى . كلا الحلمين يقدم رؤيا يمكن فهمها مباشرة بعد الحكاية ، وإنما يتم تفسيرهما من أجل نتيجة واحدة ، فكل منهما ينبئ صاحب الحلم بأنه سوف يعافى بعض الشفاء ، ليكون بعد ذلك فرج عظيم . وهذا الفرج يأتي ـ كما هو واضح في الحالتين ـ بعون من « **ود حامد** » نفسه ، أو من شجرته . وبالإضافة إلى ذلك فإننا نجد أن الحالم التأويلي في الحالتين يشكل جزءا مهما من قصة الحلم نفسها ، إذ يبدو في واقع الأمر أن قصة الحلم وحدها لا يمكن أن تحتل مكانها الفني الصحيح من حكاية الراوي من غير أن تتضمن جانبا التأويل أيضا

وربما كان الحلم الثالث[٢٧] هو أكثر أحلام قصة « **الطبب صالح** » أهمية ، فيها نجد امرأة يبلغ بها المرض أشده ، فتقصد إلى شجرة الدوم ، لتستجير بود حامد . وقبل أن يأخذها النوم ، ـ وبينما هي في حالة بين الغفوة والصحو ـ ترى فيما يرى النائم أنها تسمع أصواتا تتلو القرآن الكريم ، فيشرق نور عظيم ، حينئذ تحيي شجرة الدوم ، ويظهر رجل كبير السن ذو لحية بيضاء وثياب بيضاء ، فيأمرها أن تنهض ، فتقوم المرأة ، وتذهب إلى منزلها . وتصل إليه عند الفجر ، لتشرب الشاي مع بقية أفراد أسرتها ، وتتصالح مع جاراتها . ولا تعاني بعد ذلك من المرض قط

ولعل من العناصر التي تثير انتباه القارئ في قصة هذا الحلم ظهور تلك الشخصية التي صادفناها في الحلم الثاني الذي عرضنا له من قبل ، وهي شخصية ذلك الرجل المهيب الطلعة ذي اللحية والثياب البيضاء . وفي تفسير الحلم الثاني عرفت هذه الشخصية القدسية بأنها شخصية ود حامد ، في حين لا نجد في الحلم الثالث مثل هذا التعريف ، ويمكننا أن نستدل من واقع تسلسل الأحلام المروية ، وظهور هذه الشخصية فيها ، أن القارئ سوف يستنتج أنها نفس الشخصية ، أي شخصية « **ود حامد** » وسوف نرى معنى ذلك فيما يلي

تبدو قصة الحلم الثالث بالغة الأهمية لأسباب كثيرة . أولها أن الحلم لم يتم تفسيره ، فقد نهضت المرأة من نومها ، وذهبت إلى أسرتها ، ولم تعان من المرض بعد ذلك . ومن جهة أخرى ، فإن هذا الحلم يختلف عن الحلمين السابقين ، فقد كانا مثلا للأحلام ذوات التأويل ، أي التي تحتاج إلى تفسير ، وقد قدمت القصة التفسير مباشرة ليدخل مع قصة الحلم في إطار الحكاية المروية . وعلى نقيض ما نجد في الحلمين السابقين حيث يقدم الراوي تفسيرا تقليديا للحلم ، كما تؤوله إحدى الشخصيات ، نجد في حكاية الحلم الثالث سلسلة من الأفعال التي تقوم بها الشخصية ، لتتم تحقيق الحلم وتأكيد معناه

إن تقديم هذه الأحلام على النحو الذي اختاره « **الطبب صالح** » لا يخلو من معنى ما . لقد قدم لنا أولا حلمين يتطلبان تفسيرهما ، ثم قدم لنا بعد ذلك حلما ثالثا لم يتم تأويل معناه عن طريق حكاية ما كان من أمر المرأة فيما بعد . وبعد أن رأينا من تعريف شخصية الرجل ذي الثوب الأبيض ، يصير من اليسير على القارئ أن يفهم الحلم الثالث ، وقد يكون له المؤلف الحالمين السابقين مؤولين . والحق أن كلا النمطين من قصص الأحلام معروف في أدب الأحلام قديما ، ومع ذلك فقد وضعا في قصة « **الطبب صالح** » بحيث يسهل فهمهما على القارئ .

وربما جاز لنا أن نعد الحلم الثالث من أنماط حلم معجزة الشفاء التي يتم فيها الشفاء التام لصاحب الحلم المريض . وهناك عدد من أحلام الشفاء يرويها **أسامة بن منقذ** (٥٨٤ / ١١٨٨) فى «**كتاب الاعتبار**» ، وهى أحلام لا تم محسه عن نشأته فى السماء القصصى بين ما ورد فى هذا الكتاب وبين حلم قصة «**الطبب صالح**» ، بل نكتشف أيضا عن نشأته فى المضمون الموضوعى . من ذلك ما يحكى عن رجل مصلوح رأى عليا (رضى الله عنه) فى أثناء نومه ، حيث أمره أن يبصق ، فبصق وأيقظ زوجته ليخبرها بما حدث ، فلمست انتباهه إلى أنه قائم فعلا وهكذا بدأ الرجل يمشى معافى ، ولم يعد إليه المرض قط[٢٨] ويستطيع القارئ أن يعثر على كثير من أنماط أحلام الشفاء هذه فى الأدب القديم وكان النبى (ﷺ) نفسه هو صانع معجزة الشفاء فى كثير من الأحلام

ويجدر أن نشير إلى مثال من ذلك مما جاء فى «**نكت الهميان فى نكت العميان**» **للصفدى** (ت ٧٦٤ / ١٣٦٣) ، حيث نقرأ أن يعقوب بن سمعان ــ وقد قضى هربعا من النيل بسبح الكتب ــ بصحاه العمى ، فلا يرى ضوء المصباح . وحينئذ أخذ الرجل يصرخ ويبكى حتى علته الهموم ، فرأى النبى محمدا (ﷺ) فيما يرى النائم ، فلما سأله الرسول عن سبب بكائه ، أخبره بما حدث . فطلب إليه الرسول أن يقترب منه ، ثم وضع يده على عينيه فلما استيقظ يعقوب كان بصره قد رد إليه[٢٩]

هذا النمط الخاص من أحلام معجزة الشفاء ــ سواء أكان صاحب المعجزة فيها النبى أم عليا أم ود حامد ــ يجمعه طابع مشترك ، إذ تتناول كلها قصة شفاء يتم المريض ما خلال الحلم ولكن هناك نمطا آخر من أنماط أحلام معجزة الشفاء ، قد يكون ذا أهمية خاصة فيما نعرض له من مناقشة بعد ذلك ، وهو ذلك الحلم الذى يطلب من صاحبه فيه أن يقوم بفعل شئ ما خلال الحلم أو بعده ، يترتب عليه الشفاء من المرض . ويقدم «**نكت الهميان**» مثلا لذلك الحلم من أحلام معجزة الشفاء فى قصة تحكى عن «**سماك بن حرب**» الذى كان فقد كف بصره ، ثم رأى إبراهيم (عليه السلام) فى الحلم وأخبره أن يقصد نهر الفرات ، ويغمس رأسه فى الماء ، وعينا ، ففعل ذلك ، وبذلك يرد الله عليه بصره . فلما فعل «سماك» هذا عادت إليه نعمة البصر[٣٠] .

وعلى الرغم من تميز هذين النمطين من حلم معجزة الشفاء ، من حيث الوسيلة المؤدية إليه ، فإن هناك من العوامل المشتركة ما يجمع بينهما من حيث تحقيق الحلم . ولعل أول هذه العوامل أن أحدا منهما لا يتم نفسه ، وذلك لعدم الحاجه إليه . وثانيها هو ظهور هذه الشخصية القدسية فى كل منهما .

ويمثل ظهور مثل هذه الشخصية فى الحلم فأل خير لصاحبه وهناك صفات مشابهة لسمات هذه الشخصية النمطية فى كتب الأدب القديمة أيضا . يحدثنا السهمى مثلا (ت ٣٢٠ / ٩٣٢) فى كتابه : «**المحاسن والمساوئ**» عن حلم بطله ينتمى إلى هذا النمط القدسى[٣١] . كذلك نجد أن «**دعوان بن على**» يرتدى ثيابا بيضاء عندما يظهر بعد وفاته بخمس وعشرين سنة فى الحلم لأحد أصدقائه مشرق الوجه ، سهى الطلعة ، ثم يكشف القارئ من خلال حكاية الحلم أن دعوان هذا فى الحياة فى واقع الأمر[٣٢] .

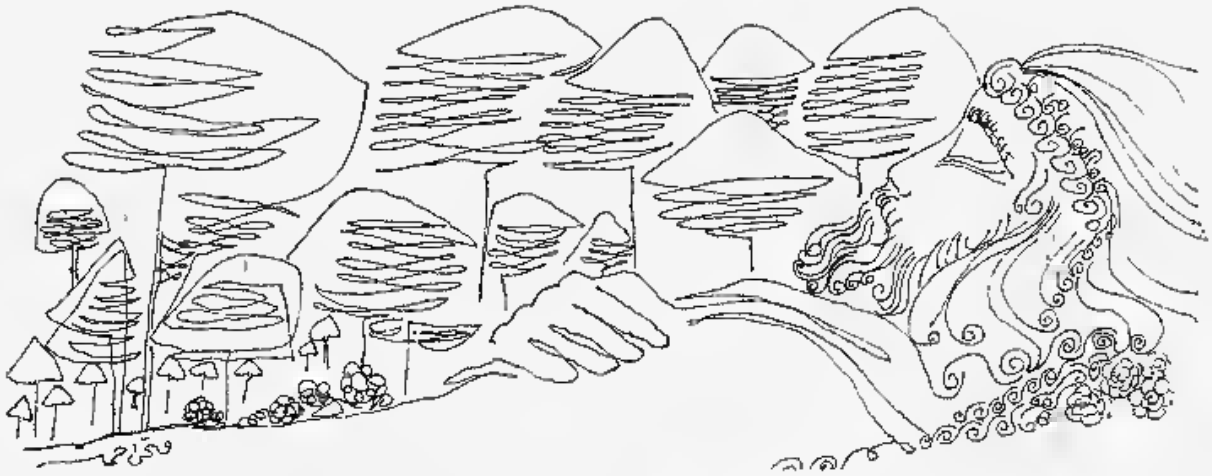
وربما كان المعنى الثقافى العام لظهور مثل هذه الشخصية القدسية فى الأحلام ، أهم من وجهة النظر الدراسية من أى توقف خاص عند معنى ظهور شخصية معينة مثل «**ود حامد**» أو «**دعوان**» أو غيرهما . فقد تحدث **مجا من كيلوون** فى بحثه الذى يدور حول تفسير الأحلام فى المغرب عن شخصية ذلك الشيخ الذى يرتدى ربا أبيض ، والذى يظهر فى الأحلام كصورة عطية للرجل القدسى كذلك جاء شخصية «**شحات**» ــ الفلاح المصرى ــ يراودها الحلم مثل هذه الشخصية[٣٣] .

وهذا التطابق الواضح بين شخصية الشيخ ذى اللحية البيضاء والثوب الأبيض فى أحلام المغاربة المعاصرين وبين الشخصية نفسها فى القصة السودانية القصيرة ــ بالرغم من عناصرها الشعبية الخاصة ــ يشهد على وحدة **الأدب العربى الحديث** ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل . وهذا الشاهد إنما يدل على وحدة الأسس الحضارية التى تجمع الثقافة العربية المعاصرة ، وهى وحدة تمتد فوق عنصر اللغة الموحدة لهذه الثقافة

وتقدم قصة الحلم الواردة فى «**رعلاوى**» والتى نعرض لها بالتحليل فيما يلى نفصيلا آخر فى تصوير تلك الشخصية المهمة التى وردت أو فهمت ضمنا من الأحلام السابقة و«**رعلاوى**» تحكى قصة إنسان أصابه مرض عضال لاشفاء منه ويدور أحداث القصة حول محنه الدائب عن الشيخ «**رعلاوى**» الذى سمع أنه قادر على شفائه

ويقع الحلم[٣٤] خلال حكاية تحت بطل القصة (الراوى) عن «**رعلاوى**» فى حانة اضطر فيها إلى شرب الخمر تحت إلحاح رجل كان قد قصده ليعينه على الوصول إلى «**زعلاوى**» ، وهو الحاج «**ونس**» ولما كان بطل القصة غير معتاد لشرب الخمر ، فإنه سرعان ما راح يغط فى نوم عميق رأى فيه الحلم الذى نحن بصدده وقد رأى أنه فى حديقة لا تحدها البصر ، حافلة بالأشجار الكثيفة التى تبدو السماء من خلالها كأنها الغيوم كان يرقد على حبل من الياسمين الذى كان يتساقط عليه كالمطر ، وكأن رذاذ ناعورة ماء قريبة ترش وجهه وجسمه ، وهنا شعر الرجل بالراحة والسعادة ، وأحس بالتوافق التام بينه وبين العالم من حوله ، ولم يعد يجد حاجة إلى الحركة أو الكلام ، ولكن كل ذلك لم يلبث إلا قليلا ، إذ سرعان ما استيقظ من نومه

لم يفض الراوى (بطل القصة) مما رأى فى حلمه على الحاج «**ونس**» عندما أفاق من نومه ، ولكنه بدأ يكتشف تدريجيا أن رأسه مبتل بالماء فعلا وعندما حدث «**ونس**» فى ذلك أخبره أن أحد أصدقائه كان يحاول إيقاظه وحين عبر البطل عن استيائه لأن أحدهم رآه فى هذه الحالة طلب إليه «**ونس**» أن يطمئن ، فإن هذا الصديق الذى كان يحاول إيقاظه لم يكن إلا «**زعلاوى**» وعندئذ يدركه بأس شديد ، لأنه افتقد فرصة لقائه ، فيعتذر له «**ونس**» عن عدم علمه باحتياجه الشديد «**لزعلاوى**» ويمضى «**ونس**» محدثا البطل المريض مما يحدث ، فيذكر له أن الشيخ «**رعلاوى**» كان يجلس إلى جواره بعيث يعبق من الياسمين حوله حول وجهه . وأنه قد أحدثه الشعث به ، عندما يرش رأسه بالماء محاولا إيقاظه



إن الحلم هنا ـ كما سبقت الإشارة ـ لا يحكى فى القصة إلى شخصية أخرى . ولذلك فإنه لا يؤول . ومن جهة أخرى ، فإننا نستطيع أن نقول إن الحلم قد تم تفسيره من جانب « **وبس** » بمعنى من المعانى ، وذلك عن طريق حكايته لأحداث معينة وقعت لشخص ، عندما كان فى حلمه . ومن حيث البناء الفنى للقصة ، فإن حكاية هذه الأحداث تقوم بنفس الدور الذى يقوم به تفسير الأحلام ، أو تحقيقها عن طريق رواية ما حدث بعد الحلم . كما رأينا فى نماذج سابقة . لكن هذه الرواية التى تضاف إلى حكاية الحلم نفسه ذات طبيعة مختلفة . وإن كانت تقوم بنفس الدور الذى يقوم به التأويل من وجهة النظر النفسية وهذه الطبيعة المختلفة تؤسس علاقة جديدة ومدات معنى عميق بين عالم الحلم الباطنى وعالم الحقيقة الخارجى . والحق أن الأحداث التى تشير إلى الياسمين وبداد الماء ، لا تقتصر على عالم الحلم ، بل تمتد إلى عالم الحقيقة . كما رأينا من حكاية « **وبس** » لما حدث ، وإن اختلفت الصورة فى كل من العالمين اختلافا طفيفا . وبعبارة أخرى فإنه عندما تقع أحداث الحلم لبطل القصة فى رؤياه تكون أحداث أخرى خارجية قد وقعت له فى نفس الوقت . والحق أن عالم الأحلام وعالم الحقيقة عالمان متصلان متواويان ، ولكنهما عالمان متصلان للنشاط الإنسانى . من هنا يصير الفرق بين الحلم والحقيقة فرقا ضئيلا[٣٥] وهذا الإبهام الذى يسمح بمدد من التواصل بين الحلم والحقيقة ، لا نجده فى هذه القصة ، بل إننا نجد مثيلا لهذا الغموض فى الفصل بين هذين العالمين فى التراث التأويلى القديم لقصص الأحلام ، فقد رأى **علي بن أحمد الحسني الآمدي** فى حلمه أن أحدهم قد أعطاه دجاجة مشوية لتأكلها ، فأكل منها جانبا ، فلما استيقظ وجد ما بقى من الدجاجة فى يده[٣٦] . إن هذه الظاهرة تشبه إلى حد كبير قصة الحلم الذى تقرأه فى « **رعلاوى** » ، حيث نجد أن عناصر الحلم لها وجود خارجى . فى « **رعلاوى** » نجد القارئ الياسمين والماء . وفى قصة على بن أحمد نجد الدجاجة . وقد ذكر « **كيلوود** » عند مناقشته لأحلام معجزة الشفاء أنه كثيرا ما نرد حكاية الأثر المادى الخارجى بعد الحلم ، لنتم تأكيد تحقيقه[٣٧] . ولكن مثل هذه الآثار الشاهدة ، لا تؤكد تحقيق الحلم فحسب ، بل تفعل ذلك عن طريق بعده مجموعة من الأحداث الظاهرة ، التى تقع فى عالم الواقع الخارجى . وفى « **رعلاوى** » يبدو الشاهد المادى ـ وهو الماء الذى يحس به صاحب الحلم على رأسه ـ كأنه يربط بين عالم الحقيقة وعالم الحلم ، تماما كما نجد فى الشواهد المادية لنماذج **كيلوود** . ولعل الماء فى الفهم بين الحالتين أن أحلام الشفاء ، أو أحلام المرض التى تماثلها ، لا تنشأ فيها الحاجة الماسة إلى العبور دائما على موارد تامة تفصل بين عالم الواقع وعالم الحلم ـ وهذا ما نراه فى قصة « **مؤمل بن أميل** » الذى رأى فى نومه أنه قد أصابه العمى . فاستيقظ ليجد نفسه أعمى فعلا[٣٨] ، فنتيجة الحلم وحدها هنا هى التى توضح فكرة الاتصال ووجه الشبه بين العالمين[٣٩] .

ونجد القارئ فى حلمى « **رعلاوى** » وعلى بن أحمد ـ صاحب الدجاجة ـ هذه المطاعمة ، فكل حدث فى الحلم له ما يوازيه فى العالم الخارجى . ومن الممكن أن نلاحظ أن وسيلة « **نجيب محفوظ** » فى توضيح الحلم فيما من الغموض ما يسمح بتأويل ما حدث للبطل تأويلا قريبا قديما أو نفسيا حديثا[٤٠] . وهكذا نحن لنا أن نرى أن ما نجيط بهذه القصة من إبهام يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة ، بجعلها مختلفة عن قصص الأحلام التى يتم فيها تحقيق النتيجة فى عالم الظاهر ، وإن صدور هذا التحقيق عن واقع الحلم نفسه

مثال ذلك ما نجده فى قصة الحلم التى تعرض لها فيما يلى والتى وردت فى قصة « **عبد السلام المحيلي** » القصيرة بعنوان « **الرؤيا** » . وعنوان هذه القصة فى حد ذاته ذو مغزى خاص ، لأنها تدور كلها حول حلم ، ثم ما يترتب على هذا الحلم من أحداث . كما سنرى فى أثناء تحليلنا للقصة

وتبدأ القصة بحكاية « **محمد وبس** » لما رأى فى منامه .[٤١] حيث وجد نفسه يصلى . ويقرأ سورة « النصر » فلما استيقظ من نومه قصد إلى « **محمد سعيد** » فقبه القرية وقص عليه رؤياه . وعندما استمع الفقيه إلى قصة الحلم سأل « **محمد وبس** » عن مدى يقينه بأنه كان يقرأ سورة النصر حقا . فأجاب بأنه على يقين من ذلك . وشرع يرتل آيات السورة نفسها أمامه . وعندئذ طلب الفقيه من « **وبس** » أن يستغفر الله العظيم . لأن تلاوة هذه السورة فى الحلم إشارة إلى اقتراب الأجل . وتعجب

« وبس » لأمر الفقيه وسأله : هل هو متأكد مما يقول ؟ ، فأجاب الشيخ بأن كل من رأى ما رآه « وبس » في حلمه لم يطل به العمر بعد ذلك — أكثر من أربعين يوما

وتحكي القصة بعد ذلك عن أخبار القرية التي عاش فيها الرجلان ما يفهم منه القارئ أن أهلها كانوا جميعا ممن يؤمنون بالأحلام وتأويلها إيمانا راسخا وهذا بالطبع من باب الإيحاءات مما يكون من شأن أحداث القصة فيما بعد . ولقد بدت نبوءة الحلم « لمحمد وبس » حقيقة لا مفر منها . ولذلك فإنه بدأ يتصرف كرجل مريض . مع أنه كان صحيح الجسم . وبهذا تذهب حالته الصحية بمرور الزمن حتى كان اليوم التاسع والثلاثون

في مناسبة ذلك اليوم التاسع والثلاثين . يقدم المؤلف للقارئ شخصية معلم القرية الأستاذ « ناجي » ، الذي كان غائبا في دمشق حتى ذلك الوقت وعند عودته إلى القرية عرف ما حدث خلال سفره . وكان هذا المدرس — كما نكتشف فيما بعد — على عداء طويل المدى مع شيخ القرية « محمد سعيد » بسبب ما يسرده من أهل القرية من خرافات وحرعبلات . وكان الشيخ من جانبه يرميه بالإلحاد .

وعلى الرغم من أن « ناجي » كان شديد الاقتناع بأن الشيخ سعيد إنما كان يقتل « وبس » بتأويله لحلمه على هذه الطريقة ، فإنه كان يعلم بخبرته السابقة عن القرية وأهلها أنه لا يستطيع أن يتبلبر من تأثير الشيخ وتعويذه فيهم مهما فعل . ولذلك فإنه قرر أن يذهب إلى « وبس » في وقت مبكر من صباح أحد الأيام وفي يده نسخة من ثمن الصبار اشتراها من دمشق . وأبلغه . وأخبره أن « زين العابدين » — أحد حدود الساحل — قد أبلغه وأعطاه هذه الثمرة من ثمار الجنة — ، ليحملها إلى « وبس » ، فإذا صلى وقرأ سورة النصر . فإن الله يجد في عمره لمن أحداه

ولقد أسرع « وبس » إلى القيام بذلك بالطبع . ثم شفاؤه . وسمعت القرية كلها بالقصة ، وما كان من أمر « وبس » . وكان مما ترتب على ذلك أن المعلم — وقد استشعر ما يجب عليه من الاحترام لجده زين العابدين — دخل في صندوق المصلين في صلاة الجماعة خلف الشيخ « محمد سعيد »

وأول ما يلاحظه في حلم « وبس » أنه يحكي للفقيه القرية الذي يتولى تفسيره ، وهذا مهم لسببين الأول هو أن الحالم هنا يصر ليكشف عن معناه — والثاني هو أن الفقيه هو الذي يقوم بتفسير الحلم ، وتحكم وظيفته في القرية . فإن هذا التفسير يكتسب هالة خاصة من القداسة

كذلك مما يجب التنبيه له هنا طبيعة التفسير الحقيقي للحلم . فحلم « وبس » الذي يتضمن قراءة سورة النصر يفسره « محمد سعيد » كرمز للموت المأخوذ لصاحب الحلم وهذا التفسير المحدد لحلم يرى صاحبه فيه بنفسه يرتل سورة « النصر » هو تفسير قديم يمكن العثور عليه في كتاب الباطلسي[٤٣] .

وبالإضافة إلى ذلك . فإن هذا النمط من أنماط الأحلام يمكن أن يعد من أحلام « نبوءة الموت » ، وفيها يتم إعلان صاحب الحلم أو عبره عن موته القريب . وهناك كثير من الأحلام التي يمكن أن تتشابه عاما مع حلم قصة « العجيلي » في « شذرات الذهب » لابن العماد الحنبلي (١٠٨٩ / ١٦٧٩) — على سبيل المثال — نجد خبر « شمس الدين محمد » الذي رأى فيما يرى النائم أنه كان يقرأ سورة « نوح » . فعبر هذا الحلم لأحد أصدقائه بأنه إشارة إلى موته على حالته تلك . وقد مات حقا بعد ذلك كما غالب ظنه[٤٤] وهنا يتعلق بقصة التأويل نفسها ، فإن هذا الحالم جرى على نفس النمط الذي عرضنا له في قصة « العجيلي » . في الحالتين جد صاحب الحلم يرى أنه يقرأ سورة من القرآن . فيكون ذلك بمرا للتعبير عن موته العاجل

ومن الحق أن نقرر أن أحلام قراءة القرآن ليست وحدها أحلام نبوءة الموت ، « شمس الدين أبو عبد الله » رأى في منامه أنه يموت في شهر معين . في مدينة معينة . وذلك فعل وفاته بعشرين سنة ، ولقد حدثت كما رآها حقا[٤٥]

وهناك بعد ذلك ما يروى عن حلم يتصل « بشيث بن إبراهيم » الذي كان طفلا . والذي رآه أحدهم في نومه يقرأ قصيدة شعرية بعد أنه في العام الثامن والثلاثين من عمره . ولم يبق له من هذا العمر إلا القليل وعندما حكى صاحب الحلم قصته على المعبر أخبره بأنه قد بلغ فعلا عامه الثامن والثلاثين . وأن روحه إنما تكشف بهذا الحلم عن نبوءة وفاته[٤٦]

ومن هنا يبدو أن حلم « محمد وبس » حلم نراني من حيث صورته وتأويله ، بل نستطيع أن نقول إنه حلم نراني من حيث صيغة الموقف الذي يثيره وسوف نرى فيما بعد معنى هذه الصيغة المرائية في قصص الأحلام ، بصفة عامة ، وإنما يهمنا الآن أن نشير إلى أن الحلم الثاني — أو لنقل صراحة الحلم المرغوم — هو في ذاته حلم نراني في جوهره

ومن الواضح أن طواف زين العابدين — أحد حدود « ناجي » — به ليلا . لم يقدم للقارئ على أنه حلم بالمعنى الدقيق ، فإن القصة تحكي أنه أبلغه من نومه ، ولكن طبيعة وبأرة هذا الطيف الخارقة للعادة تجعل منها حدثا شبيها بالحلم . ومع ذلك فليس مما يجدي في هذا المقام أن نحقق القول في طبيعة هذا الحدث من حيث اعتباره حلما أو رؤيا نمت في أثناء يقظة صاحبها ، وإنما يهمنا في الحقيقة ظهور هذه الشخصية المهيبة المهيمنة ، وتحقق نبوءتها ، أو على الأقل ما يدعى لها من تحقق . ولقد عرضنا من قبل لظهور مثل هذه الشخصيات القدسية « فيما يتصل بقصة « الطبيب صالح » وقد أشرنا هناك إلى أن هذه الشخصيات قد توصي أحيانا بالقيام بأعمال معينة ونتبين قيمة الاستجابة لتحقيق هذه الأعمال من مكانة هذه الشخصيات المهيمنة ، التي تظهر عادة في الأحلام بعد موتها . فكما كانت في حياتها موضع ثقة الناس وتقديرهم ، فهي كذلك بعد موتها

وتلك ظاهرة شائعة في تأويل كثير من الأحلام في العصور الوسطى من ذلك ما نجده في حلم « علي بن أحمد الآمدي » الحنبلي الذي سرق منه ثياب من حرير ، فقد جاءه شيخه في المنام وأتبأه باسم

من سرق الحرير ، ويبين له أين وضعه وقد استحاب ، على » لنصيحة شيخه . وقام بفعل ما طلب منه ، معتقداً بأن هذا الشيخ صادق وثقة بعد مماته . لأنه كان كذلك فى حياته ، فاسترد ما ضاع منه[٤٦] والحق أن استخدام هذه الشخصيات ذات الطابع الخليل المهيمن فى الأحلام كان شائعا إلى حد كبير فى العصر الإسلامى الوسيط بحيث أمكن استخدامها (فى احلام المرعوم) بطريقة مصادة بل إن ظهور شخصية ما من هذه الشخصيات كمصدر لسلطان ووحى فى حلم من الأحلام يمكن استخدامه لتمرير موقف شخصية من الشخصيات التاريخية . والواقع أن الأحلام سلاح فعال عند الخصومة ، وهي تمثل مصدرا ممتازا للوصول إلى حقائق يمكن أن تضع حدا فاصلا لمشكلة تثير جدلا طويلا[٤٧] ، ولذلك فإنه ليس ثمة من وسيلة فى مواجهة حلم من الأحلام أفضل من العثور على حلم آخر .

ذلك أن حلم « ناجى » ، وما يرتبط به من فائدة مباشرة ، ينطابق تماما ـ مثله فى ذلك مثل حلم « محمد وبس » ـ مع أنماط الأحلام التراثية الإسلامية ، ولكن هناك وجها مهما للاختلاف ، فقصة حلم « ناجى » ـ كما نعلم ـ لا تمثل رؤيا حقيقية . وقد جعل مؤلف القصة الأمر واضحا لدى القارئ ، إذ بين أن الحلم كان مختلقا من أجل إغراء « وبس » باسترجاع نقده فى نفسه ومواصلة الحياة . وبعبارة أخرى ، فإن هذا الحلم الذى هو تراثى من حيث صوغه ومضمونه ، هو طريقة استخدام المؤلف له فى القصة ، يقدمان هنا عن عمد فى إطار من فكرة التزييف التى تشبث فى ذهن معلم القرية . وهذه الطريقة الساخرة فى استخدام نمط تراثى من الأحلام تؤكدها الفكاهة التى يتمثلها القارئ ، وهو يدرك أن الفاكهة التى اعتقد « وبس » أنها من ثمار الجنة ليست فى الحقيقة إلا من ثمار دمشق وهذا يتفق فى جوهر الأمر مع ما ذهب إليه « عبد السلام العجيلى » من فكرة القصة ، إذ يبدأ نصها بحكاية رؤيا تراثية نرى على أنها ذات أذى شديد لصاحبها . وتدان بوصفها مريبة ـ لكى يعمل الحديد بالحديد كان المعلم مضطرا إلى اختراع حلم مضاد ، هو من وجهة نظره ـ وعلى ذلك من وجهه نظر القارئ أيضا ـ لا يريد ربما عن الحلم الأول . وتأتى لهجة السخرية الأخيرة فى خاتمة القصة ، حيث يحد « ناجى » المعلم مضطرا إلى الصلاة خلف « محمد سعيد » فقيه القرية وهذا يدل فى رأى المؤلف على أن من يحاول استخدام التراث التفاف سوف يقع فى شباكه ، كما يدل على أن كثيرا ممن يبدون كأنهم من علاة المجددين المحدثين بين العرب لا يزالون قابلين لشد التراث وأسره .

إذا فهمنا القصة على هذا الأساس بدت كأنها هجوم على التراث ، وهى بعنوانها الخاص تدل على أن النقد يتصرف إلى العنصر التراثى فى الأحلام فحسب ولكن دوران قصة « العجيلى » حول عناصر تأويلية صرف ، تكتنف ما حوى فى القصص الثلاث موضوع الدراسة ، وهو أن الحلم تمثل التراث فيها جميعا .

والحق أننا نستطيع أن نرى الأحلام كترمز على مستويات ثلاث : فى المستوى الأول يكون الحلم رمزا لصاحبه فحسب ، وهو فى ذلك قد يحتاج إلى تأويل أو توضيح أو تحقيق ، وفى المستوى الثانى يقوم الحلم بوظيفة قصصية هامة ، إما بتشكيل نقطة التقاء مع الشيخ ـ كما نجد فى رعلاوى ـ وإما بتقديم مجموعة من الحكايات التى تؤكد الطبيعة الخاصة لشخصية معينة على الخلاص ، كما نجد فى ود حامد وشجرة الدوم فى قصة « **الطب صالح** » ، ولكن الاستخدام الذى حكاية الأحلام فى القصص الثلاث ـ وخصوصا عندما نتم التأمل فيها مجتمعة ـ يسمح لنا بأن نرفع تحليلنا إلى مستوى ثالث من التجريد ، بحيث نقول فى إجمال إن قصص الأحلام ترمز إلى التراث وهى تراثية من وجهتين .

أولا : لأن المواقف فيها تستدعى طروفا وملابسات وشخصيات تراثية . وهذا واضح فى قصة « **دومة ود حامد** » ، حيث تمثل شجرة الدوم التراث[٤٨] . وفى قصة « **رعلاوى** » قد يبدو هذا الرمز أقل وضوحا ، ومع ذلك فإن القصة لا تخلو من عناصر صوفية قادرة على الإيحاء بذلك[٤٩] ، وخصوصا عندما نتذكر أن ما ارتبط بالحلم الذى تم فى الحانة بفعل السكر هو من أصداء روايات صوفية نرى أن السكر بالخمر أو المخدر مقترن بالانطلاق من الواقع المحبط بالتجربة الصوفية[٥٠] . أما العناصر التراثية فى حلمى قصة « **رؤيا** » ، فإنها لا تحتاج إلى تفصيل أكثر مما قدمنا .

ثانيا : هناك بعد ذلك معنى آخر يجور لنا على أساسه أن نرى هذه القصص الثلاث ممثلة للتراث ، وهو معنى أدبى خاص فى الحالات الثلاث التى عرضنا لها نجد الملابسات المحيطة بالأحلام . ووصف ما تتضمن من الفكرة ، والطريقة التى يتم بها التداخل بين حكاية الحلم والإطار القصصى الأكبر الذى توضع فيه ، بالتأويل ، أو التحقيق ، أو التوضيح خلال مجموعة من الأحداث المتوازية ـ كثيرا ما يتبع الكتاب فى تقديمها الأساليب المستخدمة فى كتب التأويل القديمة ومع أن الأحلام الثلاثة مقدمة فى إطار من الشكل الفنى للقصة القصيرة ، فإن هذه العناصر التراثية تبدو واضحة جلية فيها

ومن الواضح أنه عندما يتم تضمين عنصر تراثى ، أو استخدامه مصورة من الصور فى عمل أدبى حديث ، فإن معناه يتحدد وفقا للملابسات والظروف المحيطة التى يقدم فى إطارها ، ولذلك فإن القارئ يقوم بتقييم هذا العنصر من زاويه جديدة تحددها هذه الملابسات والظروف . وهذا يعنى أن القارئ ـ سواء كان المؤلف على وعى بذلك أم لم يكن ـ حينما يستخدم وسائله المختلفة لتقييم هذه العناصر التراثية ، يعكس بالضرورة موقفه من التراث الذى تشير إليه هذه القصص الثلاث موضوع البحث . وهذا واضح على الخصوص فى مثل هذه الحالة ، حيث يبدو العنصر تراثيا بطبيعته بصير العنصر التراثى الأدبى نفسه ومرآة للتراث

إن المعزى الأيديولوجى للمعالجة الأدبية لهذه العناصر التراثية

القصصية واضح تمام الوضوح فى قصة «المحبل» . التقديم الساخر للأحلام بعكس إدانة للتراث ، على الرغم من أنها إدانة تخلف معها احترام خافق لتأثيرها . موقف «دومة ود حامد» هو عكس ذلك تماما ، فالقصة تقدم فى خط واضح ذى إشارة دالة ، لا نسمح بإلقاء أى شك على حقيقتها ، بل هى فى باطن الأمر متعاطفة معها . وإنما تبدو روح السخرية فى لمحة المؤلف عندما يتناول أعمال السياسيين الذين قدموا من خارج القرية . إن الأحلام جزء من نظام تراثى (وهى نستخدم للدلالة على قيمة هذا التراث) . وهذا النظام فى رأى المؤلف نظام حيوى وقادر على التعايش مع تغير تكنولوجى محدود ، ولذلك فإن المؤلف يصرح فى نهاية القصة بأن هناك مكانا لشجرة الدوم وللتقدم التكنولوجى معا[٤١] .

والموقف فى قصة «رعبلاوى» بلا شك هو أكثر المواقف الثلاثة مراوغة . فبينما نجد قصة «بحب محفوظ» غير واضحة أو مباشرة الدلالة ، نحاول أن نجمع بين المستويين الإشارى والواقعى للحكاية ، فإنها تبدو وكأنها تؤدى إلى استنتاج أن ما ألم بالبطل من مرض عضال هو جزء لا ينفصل عن طبيعة الحقيقة الإنسانية ، أو على الأقل جزء لا ينفصل عن واقع الإنسان الحديث . ومن الممكن أن يفهم ذلك على أساس من مقولة القلق الوجودى ، وبذلك يكون البطل الذى يبحث عن «رعبلاوى» إنما يبحث عن راحة روحية فى عالم يعوزه ذلك ولا يحقق بطل القصة ذلك التوافق المنشود مع العالم إلا من خلال تجربة تأويلية للحلم ، وهو النقطة الوحيدة التى تم له فيها الاتصال برعبلاوى . وهذا كله يدل على موقف إيجابى من التراث وحين شديد إليه . ومع ذلك فإن قابلية تأويل هذا الحلم تأويلا تراثيا من جهة ، وتأويلا واقعيا حديثا من جهة أخرى ، بعكس عموضا معينا من جانب القصة نحو التراث . فبدلا من أن تبدو عناصر التراث مهمة وإيجابية فى وضوح تام ، كما رأيناها فى «دومة ود حامد» ، أو مهمة ولكن سلبية إلى درجة خطرة ، كما نجدها فى «الرؤيا» ، نجد «رعبلاوى» تقدم بلسم التراث كأنه سريع الزوال ، بل إن الإنسان لا يدرى هل قرأ حلما تراثيا ، أو حلما حديثا ، ولذلك فقد كان من المناسب تماما لهذا الموقف أن يترك المؤلف بطل القصة فى نهايتها ، وهو لا يزال يبحث عن «رعبلاوى» ، تماما كما بدأت .

فى إطار هذا التحليل يبدو المغزى العميق الذى يعبر عنه موقف مؤلفى هذه القصص حين لم يستخدموا راويا واسع المعرفة والاطلاع للتعبير عن حكاياتهم ، وذلك على الرغم من أن قصة واحدة منها تحكى بضمير المتكلم . ونظهر شخصية الراوى ، كما يبدو موقفه من التراث ، سارية فى أثناء القصة ، وهو فى «دومة ود حامد» معاطف ، وفى «الرؤيا» معاد ، وفى «رعبلاوى» لا يزال يجرى البحث .

إن التشابه بين هذه الأحلام الثلاثة لا يبع من حقيقة أنها جميعا معنية بقضية التراث فحسب ، فهناك إلى جانب ذلك ما يلاحظ من دوران هذه الأحلام فى محور من الصحة والمرض ، وهو ما يمكن فهمه بمعنى جسدى أو روحى . ومن الواضح أن التأويلات الثلاثة فى قصة «الطبب صالح» بعد أحدها بالفرج بعد الشدة من غير تحديد لطبيعة هذه الشدة . ويبدأ الثانى بالمرض الذى بعقبه الشفاء ، فى حين نجد صحبة الحلم الثالث تشفى من مرضها . وفى الأحوال الثلاثة يمثل الحلم - ومن هنا التراث أيضا - الصحة والخلاص . وفى «رعبلاوى» يصير الحلم هو مرضة الراحة مما يعانى منه البطل ، على الرغم من أنها راحة عابرة وسريعة الزوال . وأخيرا فإن الحلم فى قصة «الرؤيا» هو مصدر الضعف والموت . وما يسوقه المؤلف كحلم معارض لمواجهه الموقف لا يدل على عنصر إيجابى فيه ، لأنه لا يقوم على تأويل حقيقى ، بل على تأويل مختلق .

وبهذا تكون القصص الثلاث قد ربطت بين مشكلة التراث ومشكلة الصحة الروحية والجسدية معا ، فالتراث عند «الطيب صالح» هو مصدر الصحة والسعادة ، وعند «عبد السلام العجيلى» يحلب الهلاك ، أما عند «بحب محفوظ» فليس التراث إلا دواء مؤقتا وغير محدد لهموم الإنسان الحديث

---

* هوامش

(١) أنظر مثلا

M. J. L. Young, «Abd el-Salam al-'Ujayli and his Maqamat», Middle Eastern Studies, XIV (1978) p. 206.

(٢) أنظر مثلا مقدمة محمود مزلاوى فى الكتاب الذى أصدره عن القصة القصيرة بعنوان Arabic Writing Today. The Short Story القاهرة ، مركز الأبحاث الأمريكية فى مصر ١٩٦٨ ص ١٦ - ٢١

(٣) نظر مثلا دراسة من مجلدين عن المرأة العربية بعنوان :

Images of the Arab Women: Fact and Fiction, (Washington, D. C.: Three Continents Press, 1979).

وانظر أيضا : ص ٧٧ - ١١١

M. J. L. Young «The Short Stories of George Salim, Journal of Arabic Literature, VIII (1977).

(٤) راجع فى ذلك مثلا حديثا من تأليف هيلانا سوريال :

Hilana Sourial, L'Intemporel entre Marcel Proust et Naguib Mahfouz (Cairo, L'Organisation Egyptienne Générale du Livre, 1978).

(٥) للاطلاع على عدد من البحوث الرفيعة فى مشكلات التراث فى الأدب العربى الحديث يستطيع القارئ أن يراجع العدد الخاص من مجلة فصول مشكلات التراث ، العدد الأول السنة الأولى عام ١٩٨٠ . وانظر أيضا .

Sabry Hafez «Innovation in the Egyptian Short Story» in R. C Ostle, ed Studies in Modern Arabic Literature (Warminster: Aris and Phillips, 1975) p. 100

(٦) أنظر

Hilary Kilpatrick, «The Arabic Novel: A Single Tradition?» Journal of Arabic Literature, V (1974), p. 93.

(٧) الطيب صالح ، «دومة ود حامد» فى مجموعته القصصية «دومة ود حامد» بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٠ ، ص ٣٣ - ٥٢

(٨) بحب محفوظ ، «رعبلاوى» فى مجموعته القصصية . ثنيا الله . بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٧٢ ، ص ١٣٥ - ١٥١

(٩) عبد السلام العجيلي ، الرؤيا ، في مجموعته القصصية ، فساطيل الشمالية ، بيروت ، دار الشرق ، بدون تاريخ . ص ١٠٧ ـ ١١٩ .

(١٠) Kilpatrick, «Arabic Novel», p. 99

(١١) انظر بحث هيلاري كيلباتريك

Hilary Kilpatrick, «Tradition and Innovation in the Fiction of Ghassan Kanafani,» Journal Of Arabic Literature, VII, (1976) p. 64.

(١٢) قارن في هذا

Fedwa Malti-Douglas; «Dreams, the blind, and the semiotics of the biographical corpus», Studia Islamica, LI (1980) pp. 137-162.

(١٣) أحمد الصاحي عرفي الله . تفسير الأحلام . القاهرة . مكتبة مدبولي ١٩٧٧

(١٤) النابلسي . تعطير الأنام في تعبير المنام ، وابن سيرين في منتخب الكلام في تفسير الأحلام . القاهرة عيسى البابي الحلبي . بدون تاريخ

(١٥)

Richard Critchfield, Shahhat An Egyptian, (New York Avon Books, 1978) pp. 48-49, 222-223

(١٦)

Vincent Crapanzano, Tuhami: Portrait of a Moroccan, (Chicago. University of Chicago Press,1980) pp. 17, 44, 67, 69, for example

(١٧)

Ian Stevenson, Cases of the Reincarnation Type, Volume III. Twelve Cases in Lebanon and Turkey, (Charlottesville, University Press of Virginia 1980), pp. 11-12, 194-195, 324-325 for example

(١٨)

Toufic Fahd, La Divination Arabe, (Leiden. E. J. Brill, 1966) pp. 269-273

(١٩) أرتاميدوروس الأفسوسي. كتاب تفسير الرؤيا ، نقله من اليونانية إلى العربية حنين بن إسحاق . حققه نوفل نهد ، دمشق ، المعهد الفرنسي بدمشق . ١٩٦١ ، ص ١٠

(٢٠) Fahd, Divination

(٢١) الطيب صالح . دومة ود حامد ص ٣٩

(٢٢) على الرغم من أنه لا يمكن تجاهل كتاب النوخي «الفرج بعد الشدة» (ت ٣٨٤ / ٩٩١) في تفسير الرؤيا . فإن هذا الموضوع ذات طابع ديني خاص ، يتجاوز فكرة تأويل الأحلام

(٢٣) النابلسي تعطير الأنام الجزء الأول ، ص ٢٥١

(٢٤) الطيب صالح ، دومة ود حامد . ص ٣٩ ـ ٤٠

(٢٥) النابلسي تعطير الأنام ، الجزء الثاني ، ص ٢٢٨

(٢٦) نفسه ص ٢٢٧

(٢٧) الطيب صالح ، دومة ود حامد . ص ٤٠ .

(٢٨) أسامة بن منقذ . كتاب الاعتبار ، تحقيق فيليب حتي ، برنستون ، ١٩٣٠ ، ص ـ ١٧٧ ـ ١٧٨

(٢٩) الصعيدي ، بنكت العميان في بنكت العميان . تحقيق أحمد زكي باشا القاهرة . مصلحة الجرائد . ١٩١١ ص ٣١٢ وهناك مثال آخر يشار فيه إلى شخصية الرسول ، يمكن مراجعته في كتاب المحاسن والمساوئ ، الغرر اللامع لأهل القرن التاسع ، بيروت ، دار مكتبة الحياة ، بدون تاريخ ، الجزء العاشر . ص . ٣٢١

(٣٠) الصعيدي . بنكت العميان . ص ١٩١

(٣١) البيهقي المحاسن والمساوئ . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة . مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦١ ، الجزء الأول ، ص ١١٠

(٣٢) الصعيدي . بنكت العميان . ص ١٠١

(٣٣) Benjamine Kilborne, Interpretation du rêve au Maroc (Paris), La Pensee Sauvage, 1938), p. 25; Critchfield, Shahhat, p. 223

(٣٤) نجيب محفوظ ، زعبلاوي ، ص ١٤٨ ـ ١٥٠

(٣٥) راجع نظرة نفسية عرفية لهذا الموضوع في كتاب

George Devereux Reality and Dream: Psychotherapy of a Plains Indian (New York, International Universities Press, 1951), pp. 86-87

(٣٦) الصعيدي ، بنكت العميان ، ص ٢٠٦

(٣٧) Kilborne, Interprétation, p. 299

(٣٨) الصعيدي ـ بنكت العميان ، ص ٢٩٩

(٣٩) راجع أمثلة أخرى تمثل حالة الغموض الذي يقع بين الحقيقة والحلم في القصة السودانية في كتاب الدكتور عز الدين اسماعيل القصص الشعبي في السودان ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧١ ، ص ١١١ ـ ١١٢ ، ١١٣

(٤٠) قارن في هذا ما كتبه سوميخ Somekh حيث يذكر أن المرة الأولى لهذه القصة يرجع في الغالب إلى أنها تظل قادرة على الإيحاء بتأويل إشاري وواقعي في وقت واحد ، انظر

S. Somekh, «Zahalan: Author, Theme and Technique» Journal of Arabic Literature, 1 (1970) pp. 24-35.

ومع ذلك فإنه يجب ان نلاحظ أن نجيب محفوظ في قصته «حيطل والعسكري» لم يورد قصته حلم شبيه بما نجده في قصة «علاوي» ولكنها لا تحتمل هذا الازدواجية في التأويل التي أشرنا إليها أنظر نجيب محفوظ ، حيطل والعسكري . في نجيب المنصف . دنيا الله ، ص ١٩٢ ـ ١٩٨ .

(٤١) المحيلي ، الرؤيا ، ص ١٠٨

(٤٢) النابلسي ، تعطير الأنام ، الجزء الأول ، ص ٢٨٨ .

(٤٣) ابن العماد الحنبلي ، شذرات الذهب في اخبار من ذهب ، بيروت ، المكتب التجاري للطبع والنشر والتوزيع ، بدون تاريخ ، الجزء السابع ـ ص ١٨٨

(٤٤) ابن العماد ، شذرات الذهب ، الجزء السابع ـ ص ١٨٧

(٤٥) الصعيدي ، بنكت العميان ، ص ١٧٠

(٤٦) الصعيدي . بنكت العميان ، ص ٢٠٦ ، وانظر نفس قصة الحلم الواردة في كتاب ابن عبد ربه . العقد الفريد . تحقيق أحمد أمين ، وإبراهيم الأبياري ، وعبد السلام هارون القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٩٤٩ . الجزء السادس ، ص ١٩٣

(٤٧) أنظر

Fedwa Malti-Douglas, «Controversy and its Effects in the Biographical Tradition of al-Khatib al-Baghdadi» Studia Islamica XLVI (1977), pp. 125-129

(٤٨) لقد لفت النظر أن أحمد نصر في دراسته عن مظاهر السحر للإسلام في أعمال الطيب صالح لا يكاد يذكر الأحلام ، مع أنها جزء من التراث الشعبي الذي في القرية ، وهي من وجهة النظر الأدبية أهم أجزاء الكشف عن الحديث في القصة أنظر

Ahmad A. Nasr, «Popular Islam in al-Tayyib Salih, Journal of Arabic Literature, XI (1980), pp. 88-103.

(٤٩) أنظر

Somekh, Zu 'balawi p. 26, Hamdi Sukkut, «Najib Mahfuz's Short Stories» in Ostle, Studies, p. 119

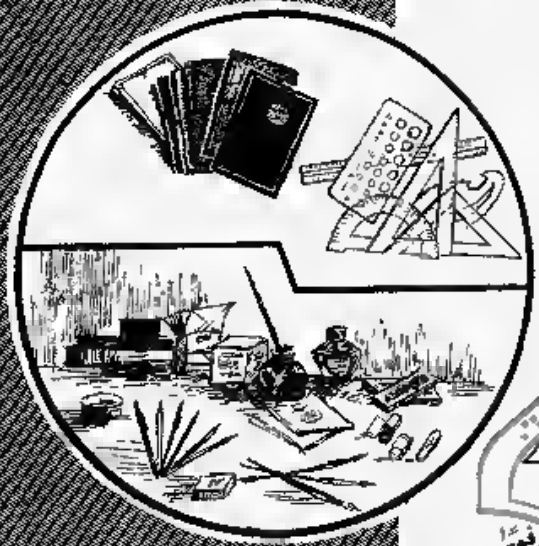
(٥٠) أنظر مثلاً

A. J. Arberry, Sufism; An Account of the Mystics of Islam (New York: Harper and Row, 1970), pp. 115-116.

(٥١) الطيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٥٢

الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية "رمني"

الحائزة على
كأس الإنتاج
ثلاث سنوات متتالية



يسرها أن تعلن عن توزيع
مختلف الأصناف الآتية
وبالأسعار الرسمية
ومن أجود الأصناف

* تليفزيون ٢٢ بوصة لوكسير التسليم فورًا
* مراوح مكتب وبحامل التسليم فورًا
* أنتاشات * مكاتب حديثة * مكتبات مستوردة
وخزائن حديدية * كشكول حر وأدوات كتابية
وهندسية * ورق كلك ورسم
* ورق كتابة وطباعة
* أقلام حبر جاف ورصاص
* حبر رمني الفاخر
* المنتجات الورقية المختلفة

بلوك نوت ○ ظروف ○ أجندات
طبع تجاري ... الخ

الورق الخام
يباع بمتجر شلهوب

● فرع ستاندرد ستيشنري شارع عبدالخالق ثروت ● فرع الجيزة شارع مراد
● فرع بجانس شارع البورصة الجديدة متفرع من قصر النيل ● فرع ناصيبيان ناصية شارع شريف و٢٦ يوليو

يخدمه فروع الشركة بالمحافظات: الإسكندرية | الوجه القبلي | الوجه البحري

جاد

الإدارة العامة: القاهرة: ٣٠ شارع شريف ت: ٧٤٥٦٤٣
سوبيتش: ٧٥٦٥٣٨ — ٧٥٦٤٧٧
الاسكندرية: شارع طلعت حرب ت: ٨٠٣٧٨٢

حول توظيف العنصر الأسطوري

الرواية المصرية المعاصرة

وليد منير

« وفى لحظة معينة يظهر الزوبلى ، يرفع الحصى تحت أقدامه ، تلين له الحجارة ، ويتكسر الشوك . »

(الزوبل)

« ولكنه كان يبدل شكله من حال إلى حال ، مرة هو حيوان من ذوى الأربع بوجه أصفر باهت مستدير ، ومرة هو طائر كالرخ بنجوم صفراء ، ومرة ناعم كالحية الرقطاء ، أو نافث شباك كالعنكبوت .. ولم تكن الثيران بقادرة على حرقه . »

(دوائر عدم الإمكان)

« ... وكانوا ينحدثون عن شيح الناحر ، ما من واحد هنا إلا ورآه ، أو سمع وقع حوافر البغلة فى إيقاعها المنتظم الصارم »

(الناحر والنفاش)

منذ أن لجأ الإنسان البدائى إلى الأسطورة كوسيلة لإدراك الحياة ، أو بهدف « تأكيد طبيعة الفعل الإنسانى » ـ كما يقول العالم الأنثروبولوجى الكبير **ليفى شتراوس** ـ منذ ذلك الوقت والأسطورة تلعب دوراً حاسماً فى تشكيل الرؤية الإنسانية للواقع ، حيث تعد بامتلاكها الدائم على عالمه ، أمينة فى التقاط الأسرار التى تختفى تحت سطحه الظاهر ، ودؤوبة على توسيع أبعاده ومداركه ، وتأصيل الوعى به .

والواقع والأسطورة عنصران لا ينفصلان عن حركة النمو الإبداعى عند الإنسان فى كل أشكاله (الشعر والرواية والقصة والمسرح) ، بل إنهما على العكس من ذلك يتداخلان ويمتزجان أحياناً فى نسيج واحد على أكثر من مستوى .

ومما هو جدير بالذكر أن وظيفة الأسطورة ـ عند يونج ـ تكمن فى اختلاف العصر الأسطورى بشكل جوهرى عن العصر التاريخى ، إذ يمثل الأول خروجاً من التاريخ وعودة إلى الوقائع الأساسية بطريقة تهدف إلى اكتشاف بنيتها العميقة الدائمة فى الحياة والكائنات .[1]

والسؤال الذى يحاول هذا البحث الإجابة عنه هو :

ـ كيف أمكن توظيف العنصر الأسطورى فى الرواية المصرية المعاصرة ؟ وما دلالة هذا التوظيف ؟ وهل أثرى هذا التكنيك من لغة الرواية أو أضاف أبعاداً جديدة إلى الواقع أسهمت من خلال تعدديتها المنظورة الخارجى فى فض رموزه وطلاسمه ، وتوثيق روابط الإنسان مع عالمه الموضوعى ؟ !

وقد قمنا باختيار ثلاث روايات ، حاول كتابها توظيف العنصر الأسطوري بوسائل شتى ، وأساليب مختلفة ، واتخذنا منها مادة لهذه الدراسة التطبيقية ـ وقد صدرت الروايات الثلاث في فترات ومتباعدة متعاقبة تقريباً ، ومن الملاحظ أن أصحابها يمثلون تيارات مختلفة في الرواية المصرية الحديثة ، ولكنهم على الرغم من هذا يتجمعون إلى حد واحد من كتاب القصة والرواية في بلادنا والروايات الثلاث على الترتيب هي .

١ ـ **الروبل** ، **لجمال الغيطاني** منشورات وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية ١٩٧٥ . سلسلة القصة والمسرحية (٣٧)

٢ ـ **دوائر عدم الإمكان** ، **لمحمد مستجاب** . مختارات الحديد . ديسمبر ١٩٧٥ ، العدد الثالث عشر

٣ ـ **التاجر والنقاش** ، **لمحمد المخزنجي** عن دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ روايات الثقافة الجديدة ـ ٦ .

* * *

والتوظيف الأسطوري في الرواية المعاصرة يتم على ثلاثة مستويات تتوحد فيما بينها لتنتهي في النهاية بالدلالة الأخيرة التي تصب إلى رؤية الواقع بعداً إنسانياً وبعداً خاصاً ، يساعد ـ في جوهره ـ على اختلاف عموض الكون ، والحل بين طرفي الوجود ، المحسوس والمجرد ، واستغلاق ما يجمع بينهما في رؤية واحدة .

والمستويات الثلاثة التي سوف نتناولها بعد قليل بالشرح والتحليل هي :

١ ـ **مستوى اللغة**
٢ ـ **مستوى الشخصية**
٣ ـ **مستوى الحدث.**

١ ـ التوظيف الأسطوري على مستوى اللغة :

يقول «**ميشيل فوكو**» إن الأسطورة هي نوع من اللغة الشعرية . ويربط «**نتشيه**» بين الشعر والأسطورة على أساس أن كليهما يشخص التجربة الإنسانية نوع من الرهبة والغموض والدهشة ، حيث يتمثل فيها نفس نوع البناء الرمزي ، ومن ثم يؤدي كلاهما وظيفة واحدة في التعبير .[٢]

وقد استعانت الرواية المعاصرة بهذا العنصر الفني الأثير ، في تشكيل بنيتها ، وتحميل عناصرها الدالة بهذه الطاقة الإيحائية والسحرية الكامنة ، بوصفها طاقة خلاقة وفادرة على استغلاق الشعور ، وعلى تحريك مخزون المعاني الذي سرعان ما يربط الإنسان بواسطة حصيلة خبراته الحاضرة بتجاربها في الماضي .

إن «**فوكو**» ينطلق في نظريته الأسطورية من معادلة مهمة توحد بين النبوءة واللاشعور والرمز واللغة . والرمز ـ كما يقول «**إدوست كاسيرر**» ـ لا يعكس جانباً من جوانب الحقيقة ، بل يعكس الحقيقة دائماً ، حيث تمتزج فيه الصورة والموضوع امتزاجاً كاملاً .

وتستعير لغة الأسطورة كثيراً من الخصائص التي يتميز بها الشعر والحلم (حيث يتم تجاوز العلاقات المنطقية إلى ما ووازاتها) ومن أهم هذه الخصائص الحذف ، والاستبدال ، والتكثيف ، والتضمين ، والإشارة .... الخ

يقول **جمال الغيطاني** في الجزء الأول من روايته (**الروبل**) تحت عنوان **الـ .. ب ـ ح ـ و**

«وصلنا بداية العالم ، عبرنا الصراط ، شربنا اللون الأزرق ، تلون به مجاعنا ، صحنا ، وعلمنا ، ومبنا أمتعتنا فوق الرمال ، احتضن بعضنا بعضاً .

قلت عبدي الدهان السحري الذي قرأت عنه في ألف ليلة ، بدهن أقدامنا ، يصبح العالم كله قطعة يابسة ، لا يبلعنا الماء ، نمشي في اتجاه الشمس ، .. ضحك محي ، عباءه تبرقان بحر أزرق عميق الزرقة واسمه الأحمر ، قلت : ربما أضاء في الليل بلون أحمر ، شفت بده الهواء الطري ، فراغ إبريل العذب ، الماء المثلج في قلب أغسطس برودت فجأة ، نصلب جسمي ، في مرموم ، ـ فتحي البحر من أمامنا والجبل من ورائنا ـ هبه .. هبه . إلى الأمام ..

عذوبة الحياة ، بحر بمبيض رقة كأنني ، العمق ، أي لون أزرق ! خلفنا تعلو الصخور ، ينقل كل منها الآخر »

وفي الفصل التاسع من رواية (**دوائر عدم الإمكان**) يكتب محمد مستجاب .

«مصبت في طريق ، أمكي رغبتي ، السكة موحشة والبرد فيه الضرر .. العفار الأبيض بفرص نصف يومي والفأر الأسود بفرص نصفه الآخر . والعول في جابة السكه ممنوح الفم ، ينتظر توقف القلب ، ولا أحد أمنية هذا القلب ، ولا أفهم ما يدور ، فصرت كالسمك الصغير في البحر الكبير ما أنا راسي ، وصافت حالي فصارت مرافد الخيل أوسع من ساماني ، وصارت مقاطع السبل أضيق من خروجاتي » .

والرمز هنا على اختلاف نوعها (الرموز اللونية والصوتية الأزرق ، الأحمر ، الأبيض ، الأسود) أو الرموز الحسية والحركية (البحر ، الفأر ، العول المفتوح الفم) لا ترمي بطبيعتها السحرية إلى إثراء لغة التعبير الروائي فحسب بل تسعى كما يقول ـ فيكو ـ إلى الالتحام بالعالم الخارجي من خلال البحر عن إدراكه إدراكاً موضوعياً ، أو استيعابه استيعاباً شاملاً على نحو فلسفي أو علمي دقيق ومن ثم فالاستعمال اللغوي يبدأ انطلاقاً من الرموز لينطور فيما بعد على مستوى بلاغي أكثر تعقيداً ، حيث يبحر سحر الاستعارة والمجاز ، ويتدرج ـ من ثم ـ على مستوى الدلالة من أحادية المعنى إلى ثنائيته أو تعدده .[٣]

ولا يتيسر تحديد هذا العالم المتشعب بأبعاده ورموزه المتشابكة ، والكشف عن نظام الدلالة فيه ، إلا بكشف ضروب متعددة من «**التقابلات**» و «**التوافقات**» و «**التواريات**» في حقل اللغة

يقول إسماعيل محرماً ذكرياته عن حسنه (منهى) في رواية «**الروبل**» . «حتى لو اعتليت الزمان على ثنتي ، لو وبطت روحي إلى

ساق الرخ لن أعد إليها » .

وحين يثور في نفسه دحأة هذا التساؤل العجيب :

« ما الذي يجري لو ردت الشمس ، انطفأت ، همد الفرض المعلى ؟ ! » .

يجيب في ولع حزين :

« بغدادنا حبي العراق ، يطير بنا ، بعبر الآفاق ، يطرق باب السماء الثالثة ، الرابعة . » .

وعلى طريق المقابلة بين وظيفة « العراق » في السياق الأول ، حيث يبدع عجز المحب عن التواصل مع المحبوب من حقيقة إدراكه لوضعه الجديد في واقع عربب لم يألفه من قبل ، ووظيفة « العراق » في السياق الأخير ، حيث يتمثل الخلاص في محاورة العالم الأرضي إلى العالم العلوي بمثاله من سحر وشفافية تعكسها الطبيعة المقدسة لتلك الرحلة . تتضح لنا الدلالات الخفية التي نفضي إليها عملية استدعاء الكاتب لحادث « الإسراء والمعراج » في محاولة لتحسيد العلاقة بين واقعين مختلفين ، يسعيان من خلال التفاعل والامتزاج إلى إيجاد واقع أكثر تجانساً واسعاماً .

إن الكاتب يعمد عن طريق (التوازي) إلى وضع عالم « الزوبل » ، بكل تواقعاته وتناقضاته المدهشة ، في مقابل عالم « الحصر » بكل تواقعاته وتناقضاته كذلك ، بل إنه يعمد إلى تصوير ما في العالم الواحد من مفاهيم وتصورات متباعدة أو متقابلة ، فيرسم شخصية « إسماعيل » بما تنطوي عليه من مثالب وصدق وبراءة ، ليضم بينها وبين شخصية « منحى » علاقة تفاعل وتكامل واندماج ، بما ترمز إليه هذه الأخيرة من نضج وواقعية وخبرة بالحياة والناس .

و « إسماعيل » بهذا التكوين المزاجي والنفسي يقف عاجزاً أمام تحولات الواقع . لقد قذف به بالرغم منه في تجربة جديدة وغريبة ، وهو يحاول تحت وطأة الشعور بالوحدة والحزن والقلق أن يخرج من الفخ المنصوب . إنه هدير البحر ، وصفرة الرمال الموحشة ، ورودة الليل العامض .. الخ ، كل هذا يجلو لديه إيحاء بأنه يعيش لحظة البداية الأولى .

« وصلنا بداية العالم ، عبرنا الصراط » .

« هل نقف عند حافة الدنيا ؟ هل نعبر الصراط ؟ كم قطعنا ؟ نقاس المسافة بآلاف الأعوام »

وهو يبحث عما يحتضر هذه المسافة بينه وبين الحبيبة . بين بداية العالم حيث (برودة الشمس وانطفاء ضياء الفرض المشع) وبين « منحى » ، حيث العالم الذي يمنحه الدفء والضياء والأمل ، متمثلاً في محبوبته « منحى » .

« عباها نطلان على من مكان حتى هنا ، تذكرنا بي ، تعرفان ما أفكر فيه ، لكن أين هي ؟

. . ..

أي بعد ، أي عمق سحيق !

.. ..

آه لو أسافر عبر الزمان ، أقطع الأيام والسنين ! »

وكما كانت رحلة « الإسراء والمعراج » تشيئاً لقلب النبي عليه السلام إزاء المصاعب والمحن التي تعرض لها ، بعد أن فقد سنده في الحياة متمثلين في زوجته خديجة بنت خويلد ، وعمه أبي طالب بن عبد المطلب ، كانت رحلة إسماعيل مع « منحى » إلى آفاق السماء ـ كما صورت له أحلام يقظته ـ نوعاً من التعويض عن آلام الواقع ، وعصة الفراق ، وقسوة الوحدة ، وتراكم الهواجس والظنون .

وعند ضباع « منحى » ، وتضاؤل الأمل في العودة إلى « منحى » ، يرتبط « إسماعيل » بينه وبين « الحسين » ، « سيد الشهداء » من جهة ، وبينه وبين « أوروربس » من جهة ثانية ، وبينه وبين « حمزة بن عبد المطلب » من جهة ثالثة ، وبينه وبين النبي « محمد » عليه السلام من جهة رابعة ، ويوحد بين هذه الشخصيات جميعاً وبين شخصية « منحى » ، ويصبح « إسماعيل ـ منحى ـ الحسين ـ أوروربس ـ حمزة ـ محمد » وحيداً في مواجهة العالم ، وقد تخلى عن كل شيء ، وتخلى عنه كل شيء .

« المسافر على حافة الماء يلمح الماء في أقصى الصحراء . وهم ، كيف يمشي العالم ؟ ؟

الجناح في مجرى عظامي مر ، هجرتي الطائر المجنح . مات الرخ ..

بحر رأسي في كربلاء ، بسمك دمي تشربه الصحراء ، يعلق رأسي فوق البارق ، تنثر أطراف في أركان الأرض ، ليس لي من يجمعها ، أوعى في وجه الخلق ، هند بنت عتبة ترصد حمزة بن عبد المطلب ، تأكل كبدي ، رمولك يا حبيبي ، يا حاضري ، يا منتهاي ، تحت أسوار الطائف بالحجارة ، عذبت في الهجير ، آه .. بثج رأسي ، بدمي الشوك قدمي ، تأكل حرارة الصحر فمي ، أصرخ فيسكت العالم . يهدد العالم . »

إنه يجمع هنا بين مختلف الجوانب البطولية لكل تلك الشخصيات لكي يصبح في وسعه أن يخلق البعد الأسطوري المنشود للشخصية الأساسية « إسماعيل / منحى » في توحدها المريد .

وهو ينجح في ذلك إذ يتجاوز ـ عن طريق استخلاص الإمكانيات الفصوى للغة بوصفها أداة تشكيل تعمل في خدمة التوصيل الدلالي ـ كثيراً من التفاصيل والروابط والأسباب ، ويعلو على عنصري الزمان والمكان في سبيل خلق نموذجه الذي يمكن أن يوصف بأنه على درجة كبيرة من الإحكام .

* * *

وتلعب اللغة في « دوائر عدم الإمكان » دوراً كبيراً في سبح شبكة العلاقات الطبيعية والإنسانية على أكثر من مستوى ،

حيث نضفى نوعا من الخصوص والرهبة على العناصر الكونية من حانب ، ونسعى إلى خلق علاقة خفية ووثيقة بين هذه العناصر و « **العامل الدلالى** » فى الرواية ، متمثلاً فى « عواد » ، من حانب آخر ، وذلك من خلال إسقاط الصفات الإنسانية عليها فى أكثر من موضع

« فقله لباطن القدم اليمنى ، ثم قبلة لباطن القدم اليسرى . ثم لم يمالك السلم ، فطق وهلل ، سمعته ـ وأقسم على هذا ـ يرتل لسن الحسن والجمال »

« داست على السطح ، فرعد السطح ونطق الحماد .
واسمشت كل الأشياء . الشجر ، الظوب ، الورد ، التراب ، الزرع ، الصمادع ، النحل ، القطط ، النحوم ، الهواء .

. . .

ومن جميع الأنحاء طارت أطيار فى غير مواعيدها وحامت وحطت فوق السطح ، وجمعت رواحف وحصرت مبهورة تطل عند السور . وامتلأ المكان بصغار الحيوان ، وتألمت القطط والغزلان » .

ويحاول التشخيص الحى للطبيعة هنا المستوى الدلالى السطحى إلى نوع من شائبة الرؤية لعناصرها ، فهى توصف كما هى فى الواقع الموضوعى لكسب عنصر هذا مباشرة بعداً جديداً يتعدى المظهر الخارجى ويتصل بمعناها فى لوحة الوجود كرمز كونى له أسراره وسحره ودلالته [٤]

وبعد « القمر » فى « **دوائر عدم الإمكان** » أهم العناصر الكونية الدالة التى يسعى الخاص إلى الإفادة من طاقتها الإيحائية والرمزية والأسطوريه فى تشكيل رؤيته ، حيث يندمج فى وظيفته الدلالية من المستوى المادى البحت إلى المستوى الرمزى . أو الإشارى إلى المستوى الميثولوجى العام .

« من مكانه البعيد فى آخر الدنيا خرج القمر ، ليس كالقمر فى سائر البلاد ، وليس كالقمر فى باقى الأيام . » .

« نظرت إلى السماء فاعتنى القمر يبتسم شامتاً . عدوى الشعر المستدير الوجه يكيدنى دائماً يضحك ويقهقه ويغيظنى من فوق .

خمرت وأنا أفهم كل شىء . يحتدق القرص ويطلب نزالى ، وسأنازله .. فراجعت فهبط من حالق ؛ دخلت صحكته أذنى ، غلظة معظلة تقلصت أمعائى ، وشعرت فى فلى بوخزة عنيفة ، وكان بقفص صحنت عن طوبة وصرخت فيه يا ابن الكلب ، يا ابن الكلب ! » .

« كانت « هيومة » تبكى طوال الليل فسمعها القرص ونظر فوجدها أجمل من كل النساء ، فطمع فيها وحرص الدابة أن تعويها فأفهمت البلية أن القمر يبده مصباح الحلقة ، وصدقت هيومة المسكينة ، وربطت الدابة بينها وبين القرص موعداً ، ولما حاولت أنا معها من صعود السطح أصرت » .

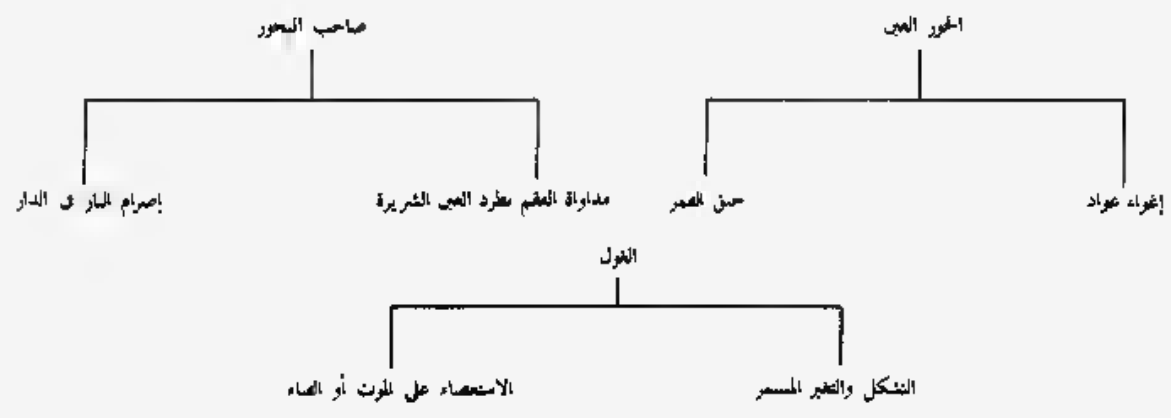
ومما أن فهم معنى أى عنصر من عناصر النص يستلزم فى العادة تحويل هذا العنصر إلى سياقات مختلفة ، فإن بوسعنا أن نرصد للقمر فى هذه الرواية دلالتين مختلفتين هما

الحنون . الرغبة

وثمة ما يؤكد حلقة الوصل السببية بين القمر والحنون من جهة ، وبين القمر والرغبة من جهة أخرى ، فى الأسطورة الإغريقية القديمة ، حيث تصادف أن وقعت « سيلينى » (ربة القمر عند الإغريق ، وهى تدعى فى نفس الوقت إلى العاطفة الملتاثة إذا ما أصمت أذنيها عن نداء العقل ، أو تباريح العناد حين لا يشبع معها تعاطى السلوى) فى حب إنسى يدعى « أندميون » ، فتسللت من مخدعها على قمة جبل الأولمب إلى كوخه المتواضع ، وظلت على شفتيه قبلة فيها من السحر والتوهج ما أفقده صواب عقله . فغط فى سبات عميق . وبقال إنه دعا كبير الآلهة « زيوس » أن يبقيه نائماً هكذا إلى الأبد ، على أمل أن يحظى بوصال معبودته الليلية فى أحلامه فى أثناء النهار أيضاً .[٥]

ويمكن عن طريق الاستعراض فى الكشف عن ضروب (**التفاعل**) و (**التبادل**) و (**التوازى**) فى حقل اللغة أن نحصر الأدوار التى تلعبها بعض العناصر الأخرى فى زوجين أو أكثر من العلاقات . وعلى سبيل المثال فإنه يمكن استخلاص دلالات العناصر الثلاثة التالية

الحور العين ـ صاحب السحور ـ الغول [وهو يرمز هنا إلى نصاب عن القدر] على هذا النحو



إن تشكيل الخيال الأسطوري للغة لابد أن يحمل في ثناياه تلك النزعة البدائية إلى العموض والسحر ، وهو يصيبنا بالدهشة كما يقول «يونج» لأنه يلج بنا أحياناً تلك المناطق المظلمة في العقل ، التي يشعر إزاءها بالرهبة والخوف

٢ ـ التوظيف الأسطوري على مستوى الشخصية :

تحت عنوان «لمحة من عقائد الزوبل» يكتب **جمال العطافي**

«الشيخ الملثم ما هو إلا تجسيد لروح زوبل الكبير ، فروحه تنتقل عبر الأزمان في أجسام مختلفة ، قد يختلف صاحبها لكن الروح واحدة ، حتى يجيء يوم محدد يظهر فيه زوبل الكبير الذي اختفى من حول بعيد لا يعرف مقداره بالضبط . لكنه لا يقل أبداً عن مائة ألف ألف طبقة كان زوبل الكبير قد صافح يما يجري في العالم ، وكادت روحه النقية الطاهرة كالندى تختبئ في آثامه وشروره ، تغرق في بحار ظلامه ، تتوه في مرادبه ، ترتفع إلى السماء بعد عذابات رائعة وآلام مجيدة ، تعاني منها أحياناً طويلاً ، وتتوارى في الغمام ، عامة بعيها ، (وهذا يحني الزوبل ويطل الأرض لو رأى الغمام في السماء ، ويطرق خاشعا لو سمع الرعد ورأى البرق ، فالرعد صوته ، والبرق سوطه ، وقد يتعالى بكاؤه إذا يطل المطر الربيع الغزير ، فما هو إلا دموع زوبل الكبير الذي يبكي لأن الأشياء كما هي لم تتغير منذ أن ارتفع)» .

ونجمع شخصية «زوبل الكبير» هنا ، وهي شخصية أسطورية في المقام الأول ، بين نموذج المسيح عليه السلام ، مما نرمز إليه هذه الشخصية من الفداء والتضحية «ارتفع إلى السماء بعد عذابات رائعة ، وآلام مجيدة عانى منها أحياناً طويلاً» ، وبين نموذج المهدي المنتظر ، مما يرمز إليه من إشاعة العدل عند ظهوره في آخر الزمان ، وسجن آخر مانق من حور وإثم في هذا العالم . «يتولى زوبل الكبير القيادة بنفسه ، فيذكره الأعداء ، وينصبه يرعفون ، أما الأدلاء فيذكرون اسمه بشفاههم ، يهمسون ، حتى الجبال قبل إنها ترتعش يومئذ من شدة الهول ، وترتجف دوامات الرمل ، هما يبسط سلطانهم على العالم» .

ويرتبط هذا الطابع الأسطوري للشخصية بمفهوم النموذج الأعلى Archetype الكامن في اللاشعور الجماعي عند «كارل يونج» ، حيث يسير بصفة التجريد وصفة العالمية أو التكرار . وشخصية الإمام العادل الذي يفترض ظهوره في آخر الزمان بعودة العالم إلى ووح النقاء والخير وانحسار الآثام والشرور تمثل فكرة لها أصولها العميقة في كثير من العقائد ولا سيما العقيدة الإسلامية ، وتكتسب هذه الفكرة عند طائفة الشيعة نوعاً من التوكيد والرسوخ بصفة خاصة

وتلعب فكرة «الحلول» بمفهومها الصوفي دوراً مساعداً في تنمية هذا البعد الأسطوري واستمراريته . «الشيخ الملثم ما هو إلا تجسيد لروح زوبل الكبير ، فروحه تنتقل عبر الأزمان في أجسام مختلفة ، قد يختلف صاحبها لكن الروح واحدة ، حتى يجيء يوم محدد يظهر فيه زوبل الكبير» .

لقد أشار «فيكو» في معرض حديثه عن العلاقة بين الدين والأسطورة إلى محاولة الدائبين تفسير الرموق والصواعق على أنها إشارات من الإله الأكبر «جوف» ، حيث كان تصور الإنسان البدائي قائماً على أن الإله الأكبر يكلمه بالإشارات ، وأن الظواهر الطبيعية هي لغة الإله الخاصة ، وقد اكتسب هذا الإله صفتي الأجس أو الأقوى والأعظم لكبر جسده المتمثل في السماء . وقد لقب بالمخلص عندما خلص الإنسانية من الهلاك بالغرق .[٦]

«وهذا يحني الزوبل ويطل الأرض لو رأى الغمام في السماء . ويطرق خاشعاً لو سمع الرعد ورأى البرق ، فالرعد صوته والبرق سوطه ، وقد يتعالى بكاؤه إذا يطل المطر الربيع الغزير فما هو إلا دموع زوبل الكبير الذي يبكي لأن الأشياء كما هي لم تتغير منذ أن ارتفع» .

وإذ تعد شخصية «الشيخ الملثم» انعكاساً لشخصية «زوبل الكبير» وامتداداً لها في العالم الأرضي ، فإنها تكتسب تبعاً لذلك بعداً أسطورياً يشي بتميزها الظاهر عن بقية الشخصيات الروبلية الأخرى ، على اختلاف أقدارها ومواقعها في عالم الروبل .

يقول «زوبير» لإسماعيل دانت ليلة :

«سمعت حكاية قديمة تروى عن شاب روبلي عاش منذ أربع طبقات ، أعلن عن وعبة كهنه ، حهر بها في ليالي القمر ، حدره الشيخ صهيح ، فأصر . عندئذ جاء شيوخ العشائر كلهم ، أدار الشيخ صهيح ظهره للجميع ، بحيث يصبح وجهه للشاب ، ورأى الجالسون طرف اللثام براح فقط ، يقال إن جسم الشاب تصلب في الهواء ، وثبت عيناه على الشيخ صهيح ، أقول ثبت مكانه ، وعندما أدار وجهه كان اللثام قد عاد كما هو ـ دفعوا جسم الشاب المتصلب ، وحدوه مبتاً ، وعق الزوبل ، هللوا ، ومنذ اللحظة لم يقدر واحد على التفكير في وثبه وجهه» .

وربما استدعت هذه القصة إلى الذاكرة قصة موسى عليه السلام كما ورد ذكرها في القرآن الكريم

«ولما جاء موسى لميقاتنا وكلمه ربه ، قال رب أرني أنظر إليك قال لن تراني ، ولكن انظر إلى الجبل فإن استقر مكانه فسوف تراني فلما تجلى ربه للجبل جعله دكاً وخر موسى صعقاً ، فلما أفاق قال سبحانك تبت إليك وأنا أول المؤمنين» .

(الآية ١٤٣، سورة الأعراف)

وتنطوي شخصية «الرمالي» في رواية «**الناجر والنقاش**» على بعد أسطوري من نوع آخر . فعلى الرغم من أن «الرمالي» كان رجلاً من

سواد الناس ، لا يتميز عنهم بشيء سوى صلابة جسمه ، وحصافة عوده ، وسيره مندفعاً بكتفيه إلى أمام ، إلا أنه «كان يرى بعينيه الحولاوين ما لا يرونه» .

«كان يصنع أقفاص الحديد والمفاطيح ، ويعمل حبال اللف ، ويرصها أمام كوخه ، حتى يأتي يوم السوق . وكان كوخه ملتصقاً بالجبل ، تظلله قشرة صخرية ، وبجواره تجويف كالمغارة ، صنع له باب من الخرسد ، كان يحفظ به أدواته ، وفي الليل يربط داخله عنزته السوداء الضامرة» .

ولكن «الزناتي» ـ على فقره وبساطته وهوان حاله ـ كان يملك نوعاً عربياً من القوى الفطرية ، فقد كان قادراً في جميع الأوقات على اكتناه أحوال الطبيعة ، ورصد تحولاتها ، وكان يملك حدساً حباً يمكنه من الرؤية المسبقة ، وفعل هذا كله فقد كان الوحيد الذي يستطيع أن يروض له الجبل ، هذا الكائن الأسطوري الشامخ الذي يحتوي في طياته على كثير من الأسرار والأمور الغريبة ، والذي يمتد هائلاً لجحب الصحراء وراءه ، حيث درج البدو ـ فيما يزعمون ـ على الإتيان منها مع بداية الليل ، والصعود إلى الجبل حتى تكون لديهم نية الإعادة على البلدة .

وكانت هناك عادة ، إذا أراد أحد من الأهالي أن يصعد الجبل أن يقف على بعد قليل من الكوخ ، وينادي الزناتي ، ويخبره أنه سوف يصعد .

«وأحياناً كان يقول هؤلاء الذين يريدون أن يصعدوا :

ـ ليس الآن .. الجبل غاضب .

ويطرون إلى الجبل ويرونه هادئاً ، والرمال ساكنة ، وأحياناً يكون بينهم من لا ينصت لما يقول .

كانوا يقولون : آه .. واحد على خاطره . عشنا وشفنا .

ويصعدون الجبل .

وعندما يصلون إلى القمة كانوا يحسون بالهواء وقد أخذ يشتد قليلاً .. ثم تهب زوبعات خفيفة محملة بالرمال الناعمة . كانوا يرونها تزحف متباطئة فوق الجبل .. وقد تفرست وعكست ظلاً رفيقاً راح يتنقل معها ، ثم فجأة يحسون بها تضرب وجوههم وتملأ عيونهم بالرمال .

وتشتد الريح ، ويسمعون صوت الأحجار الصغيرة تتدحرج فوق الجبل ، ويتركون مفاطيحهم ويهرولون هابطين .

ولم يروه يوماً يتبسم شامتاً كما كانوا يتوقعون .

كانوا يقولون .. إنه ما من أحد بات آمناً تحت الجبل عبره .. كانت الصخور تتدحرج في أي وقت بالنهار أو الليل . غير أنهم لم يروا يوماً حجراً يقع على كوخه . وكان المحاذر ينصحون دائماً أن يستأذنوا الرجل قبل أن يصعدوا حتى يعطيهم الأمان» .

كان «الزناتي» بشخصيته البسيطة الفريدة يمثل نفساً متكاملاً من الفهم والمعاني ، وربما كان لابد أن يختفي في النهاية لكي يتحول إلى نموذج أو رمز . وكان من اليسير أن نشعر للوهلة الأولى بتلك المسافة النفسية التي تنأى به عن مجتمع البلدة بعلاقاته التقعية الهشة ، وصراعاته الساذجة ، لتدنو به من الطبيعة بصدقها وعمقها وجلاء معدنها .

واحتفظت له هذه المسافة الفاصلة من جهة ، وهذه العلاقة الحنون بينه وبين الطبيعة من جهة أخرى ، بثبات قلبه ، ونفاذ بصيرته ، وصواب أحكامه . فبينما كان الأهالي يتجمعون في الساحة ليلة بعد أخرى ، ويشرعون في الثرثرة عن عادات «البدو» المرعومة ، كان يفيق في كوخه ، أو يتمدد وحيداً في الخارج لكي يتأمل الجبل في صمت . وبينما كان الحجاج يذهبون ويعودون وقد صاروا رحالاً آخرين ، أكثر وقاراً وهدوءاً ، وأكثر تعالياً أيضاً ، «وهم يعرفون ـ من المرات السابقة ـ أنه حفيفة (أي الحاج) بمجرد أيام ويعود كما كان .. غير أنه لن يكون أبداً كما كان قبل السفر . سيظل هناك دائماً ذلك الشيء الذي لا يفهمونه ، والذي يبعده عنهم قليلاً . كان الزناتي ـ على ما يبدو ـ يجيء في صمت ويحب عربيد إلى الصخرتين المتعانقتين المنصبتين على قمة الجبل ، ثم يعود كما كان بسيطاً وصادقاً وصموتاً . عندما كانوا يجدونه عن الصخرتين كان وجهه الضامر ينجهم فجأة ، وتصبح عيناه الحولاوان ، ويظل صامتاً ، ويتمتمون :

ـ إيه .. يخشى أن يعصيها .

وعرف الفضة كان يغيب عن أعينهم . ويقولون إنه في ذلك الوقت يذهب إلى الصخرتين ويقطع الحشائش والأشواك التي تكون قد استطالت حولها في عنابه ، ويغسل جسديهما من الغبار . وكانوا يرون رذاذ الماء المتطاير يتألق حول طرف الصخرتين . ثم كان يسلق ورأسه بينهما .

وذات ليلة قال لامرأته : سأحكي لك سراً .. زرعت كاهورة هناك .. وأينها في المرة الأخيرة .. طولها شبران .. سيأتي يوم وتربيها من هناك» .

* * *

إن وجود هذه الرابطة الفريدة بين «الزناتي» والجبل مما أضفى عليها «الزناتي» نفسه من صفة شبه دينية أو مقدسة ، ربما استدعت إلى الذاكرة صورة «الطوطم» عند الإنسان البدائي ، حيث كانت الريح والنار والصخور والنجوم والحيوانات تمثل صوفاً لا حصر لها من «الطواطم» . ومن المعروف أن جميع هذه «الطواطم» ـ أو بعضها ـ بحسب عقائد الشعوب والأمم ـ قد كان مناط قداسة وتعظيم في المراحل الأولى نسبياً في الفكر الإنساني ، حيث ارتبط الدين بالأسطورة برباط وثيق

* * *

٣ ـ التوظيف الأسطوري على مستوى الحدث :

تؤكد «سوزان لانجر» أن الأسطورة في حد ذاتها ليست أدباً . ولكنها تمثل بالرغم من هذا المادة الخام الطبيعية التي يشكل منها الأدب عالمه الخاص المتفرد . والفنان الناجح يحق هو الفنان القادر على نسج الأسطورة الكامنة في ضمير الجماعة . وهو يهدأ بنفس ـ كما يقول جيرا ـ عاطفة أو حساً عميقاً حباً فينا ، ويجعلنا نستجيب لقصته على

أكثر من مستوى واحد ، لأننا نشعر بأن لفصله علاقة بحياتنا ظاهرا وصمتنا معا .(٧)

والعالم الأسطوري عالم مستقل ، يحتوي في نفسه على شرحه وتبريره . والقاعدة الوحيدة التي تعتمد عليها بنية هذا العالم هي أن كل شيء ممكن ، ولا غرابة في حدوث أي شيء ؛ فكما أن السماء تمطر رهوراً صفراء عندما يموت الكولونيل «بوين دبا» في (مائة عام من الوحدة) لماركيز ؛ فإن الأشجار والنباتات ترسل دمعاً ناطقاً في (زوربا) لكازنتزاكي ، ويخرج من الماء الأعظم جمد زربا الشجن ، منهم بقطر الماء الأعظم ، القطرة الواحدة دمعة زمنية ، نلخص الحقيقة ، تحكي ما جرى ، تقص الآتي ، تبصر بأمل رشيك الوقوع . وبنفس المنطق يموت الزربلي ، لا ليمضي إلى الأبد ، بل ليتنقل من حال إلى حال ، فيصبح جنادباً زربلياً ساركا ، من الذين سيرحمون مع الإله الكبير عند نزوله المنتظر . ولا يحب الحمد المقدسون عن أطيار أحبابهم ، إنما يظهرون في الليل ، يرفون الكون ، ويرون على هيئة النجوم . ويتوهم لدى الخرياب الثاني «نواح الساكاناي» ، علم بمواقع هذه النجوم في السماء فيباحيها رشاجيه ، بعد إدراكه خفايا رموز مجهولة بخاطيهم بها .

وإذا صح أن نعرف منطق الأسطورة كما عرف «فيكو» منطق الشعر على أنه مجموعة العلاقات المتبادلة التي تحكم المعنى عن طريق الدلالة نكمن في نقطة التقاء حزمة العلاقات الدالة في مجال التأليف أو النسيج

إن الواقع الحقيقي ـ كما يقول «ليفي شتراوس» ـ ليس هو الواقع الظاهري على الإطلاق ؛ فطبيعة الحقيقة تظهر بكل شفافية في جميع الجهد الذي تمتلكه نخب الحضيفة منا وندُّعا .(٨)

إن توازي عالم (الزوبل) وعالم (الحضر) في رواية **جهاد الغبطاني** يشير على مستوى «الدلالة» إلى توازٍ من نوع آخر هو التوازي بين عالم (الأسطورة) وعالم (الواقع) ، حيث يصبح التعارض المتصور بين هذين العالمين مجرد رهم لا أساس له من الصحة ؛ لأننا هنا لسنا بإزاء مرحلتين متعاقبتين من مراحل الإنسان ، بل نحن بإزاء نسقين مختلفين من أنساق الإدراك ، أو نمطين مختلفين من أنماط المعرفة .

ورفقاً لهذا التصور السائد القائم على مفهوم النسق أو النظام ، لا يصبح من الغريب أن تتقبل حدوث أمور بعينها قد لا يتيسر حدوثها في عالم له قوانينه ومعادلاته المختلفة ، التي تحكم مسار الأحداث أو سلوك الشخصيات داخله . والمهم هنا هو أن نرصد دلالات الأحداث والوقائع التي تعدها غريبة عن عالمنا ، ونربطها بالدلالات الأخرى التي تساعد على فهمها

إن عالم السحر والأسطورة يتولد في رأي «كاريتير» نتيجة لاضطراب الواقع المعاش على شكل معجزة ، أو عقب الكشف المتأخر عن هذا الواقع من خلال عملية استبصار غير عادية تتعمد بطريقة فذة إلى ما وراء الواقع من ثروات غير منظورة .(٩)

وهذا هو ما نراه مثلاً عندما يتصلب جسد الشاب الزربلي في الهواء عبر إزاحة الشيخ صحيح طرف لثامه بناء على رغبة الشاب الملحة في رؤية وجه الشيخ بلا لثام . وما يقال من ثم عن الشيخ الملثم نفسه من أنه يتناول رمحا ذا رأس مذهب يدفعه إليه الشيخ «زوبل الكبير» ثم يذبح نفسه راضيا . وينبع عامل الدلالة من فهم طبيعة النظام الحرفي الذي تتسم به مؤسسة «الزربل» الدينية ، وما ينم عنه هذا التقابل والتماثل من ضرورة تحديد الأدوار والمناصب داخل هذه المؤسسة .

ويمكن البحث أيضاً عن عنصر التماثل في شكلين متباينين من أشكال البحث والاستقصاء عند الزربلي ، ومن ثم استخلاص الدلالة الأحيرة التي ينشي بها التقابل بين هذين الشكلين . وهذان الشكلان هما .

طواف الشيخ الحضرمي ≠ طواف درباد

حيث إن :

طواف الشيخ الحضرمي ≠ طواف درباد (ابن بطوطة)

فالطواف الأول كان مقدساً حقاً ؛ الأعراض منه باطلة ، لا يعرفها زوبل ؛ أما طواف هذه الرحلة فستعرف الدنيا كلها أخباره ، وأغراضه ظاهرة للجميع .

* * *

وقد تتقنع الأسطورة بمرور الزمن وتعاقب الأجيال في حكايات خرافية أو ملاحم شعبية أو حواديت ، ومن هنا هذا التصور القديم نشكل فنون الأدب رؤيتها الخاصة بها ، وتستفيد من إيحاءات هذه الحكايات والقصص في إثارة المعطيات الأسطورية الحية في أعماقنا .

وهذا هو ما يفعله **محمد طوبيا** في رواية (دوائر عدم الإمكان) ، حيث يمزج بين المثولوجيا الدينية والخرافة الشعبية في نسيج فني فريد ، يمكنه من تأصيل أبعاد رؤيته الوجودية وشحنها بالدلالة المطلوبة .

«رعلى الفور هبطت من كل نحم طيور كثيرة ، انتفضت فإذا بها نساء كواعب بأجساد مصبئة ، وأصابع طويلة عديدة ـ طرن جميعا إلى الغرض في سرعة عجيبة ، وكان لاهباً مبحلقاً إلى عرى امرأتي . رافرين منه فدحلنه الدهشة وغادرته الضحكة .. حاولته الأصابع الطويلة نخسه ، وصعطت رصعطت وحواله تتآكل وتتآكل ، مكونة من حوله الحالة الماعنة .

ثم أعطتني الحورية ضعيرتها ، ضفيرة لها أول وليس لها آخر ، وقالت : امسك بطرف الضفيرة ولا تتركها ! فأمسكت وشعرت بتيار عجيب يلفحني ، يحول إلى ريح ذي صرير ، إلى دوامة حملتني وفتلتني ثم عدلتني ودارت في هاتفة . »

ويربط **محمد طوبيا** بين القوى الاجتماعية المتسلطة (الضابط الصغير ـ موظف الجمعية الزراعية ـ الحاج حسين) وبين القوى الميتافيزيقية التي تخرج من دائرة اعتبارها إرادة الإنسان ، مؤكدا عجز الإنسان أمام شر هذه القوى جميعاً :

«ارتجت الأرض ، وازرقت النار ، وسمعت شخراً عظيماً .. ثم انقشع كل ذلك عن كائن لم أر له مثيلاً ، لا في الحياة ولا في الحواديت . طويل كالنخلة ، بشعر كأذناب البهائم ، ثلثه رحش

يعبون نظل فى كل مكان ، وثلثه نار إلى الخارج وإلى الداخل ، وثلثه إنسان ردىء ! .. عول حمحمت جميع عيونه فانفتحت جميع الأركان وهرفعت ..

... ...

ولم تكن الحران بقادرة على حرقه.

رعم عرعى وهلمى اندفعت نحوه صارخاً :

يا حفيريا لعين ، سوف ترى ما أنا فاعل ! سأحطمك فى فمك من نحاس ، وأسبك عليك حمام النار والرصاص ، أرميك فى بحر عويط تتوه فيه أعتى الأفراس ، ويغرق فيه أشهر الغطاس .

* * *

إن العالم الأسطورى السحرى الحقيق هو العالم الذى تختلط فيه حدود الممكن والمستحيل ، وتمتزج فيه مستويات الخيال بالواقع ، ويصبح العمل بأكمله استعارة كبرى تكشف عن دلالة أساسية [10]

ومحمد الساطى فى رواية (**التاجر والنقاش**) لا يحاول أن يستثير فى أعماقنا حساً أسطورياً كاملاً بقدر ما يحاول أن يخلق فينا هذا الحس المتفرد . فكثير من الأحداث والمواقف التى يسجع الكاتب خيوطها بحرفة وإسهاب لا يمكن أن نكتشف للوهلة الأولى أنها تعود بجذورها إلى أصول تحدها فى بعض الأساطير القديمة التى ابتدعها الإنسان فى طور بفطته الفكرية الأولى ، ولكننا من السهل أن ندرك أن الكاتب يعمد إلى إدماجها فى عالم أسطورى خاص يختلط فيه الواقع بما وراء الواقع ، وتتفاعل فيه عناصر الخيال الشعبى مع عناصر مادية وحسية أخرى ليست أقل نوعاً وشذوذاً .

يكتب الساطى فى القسم الثانى من الرواية تحت عنوان (**الحمل**) .

« وكان يرتفع بينهما بروران مغوسان لصخرتين متعانقتين فى اتجاه البلدة .

كانتا ملساوين ولونهما أسود .

. . .

وما من أحد يستطيع أن يصنع أذنيه بينهما ويصغى طويلاً ، كان الصوت يتصاعد أشبه بالعويل ، ويقولون إنهما كانتا يوماً صخرة واحدة وقد اختار خلقها فى ليلة أحد قطاع الطرق . (إنه دائما أحدب .. وأحياناً يكون أعور . يحمل . قبيح لا صوت له . وتسيل رباله على صدره ويغتصب الفتيات الصغيرات ، ويقتل الأطفال) .

وكان الفارس الذى يطارده يدور حول الصخرة لياله . غير أن القص كان هو الآخر يدور حولها . وعندما يتعانقان .. كانا يسمعان كل فى جهة ، ثم يدوران من جديد . وعند الفجر .. كان الفارس قد سئم الأمر فاستل سيفه وهوى به على الصخرة فشقها نصفين ، تسلل بينهما وقتل القص ، وارتجف نصفا الصخرة ، ثم مالا وكأنهما يريدان أن يلتئما . وعندما تختفى الشمس .. ويعم وحاج الواحة .. وأطراف الأشجار العالية .. تظل الصخرتان تستطعان بانعكاس أحمر مرعش » .

وفى الأسطورة ـ كما يؤكد علماء الأنثروبولوجيا ـ يستوى الشيح والحقيقة ، ولا يوجد بداخلها شىء عرضى . وهذا ما نشهده مثلاً فى تعايش أشباح الأموات مع الأحياء فى انسجام تام .[11]

وتحت عنوان « **لقاء النقاش مع الشيح** » يصف **الساطى** صعود النقاش إلى الجبل ولقاءه مع شيح التاجر والأحاديث المتبادلة بينهما :

« وكانوا يتحدثون عن شيح التاجر ما من واحد منهما إلا ورآه أو سمع وقع حوافر العلة فى إيقاعها المنتظم الصارم » .

ولأن عالم الأسطورة يستعيض عن مبدأ « السببية » بمبدأ « النظام الداخلى الخاص » فإن كثيراً من الأحداث والمواقف تفقد عليها المنطقية فى سياق القصص الأسطورى ، ويصبح اكتشاف الدلالة على الربط بين عناصر السياق المختلفة والمتفاعلة بينها . وهذا ما نلحظه على سبيل المثال فى الاختفاء المفاجىء « لصخى » فى رواية (**الزوبل**) **لخيال الظبطانى** ، أو فى اختفاء « الزمانى » بعد وصوله إلى قمة الجبل فى رواية (**التاجر والنقاش**) **لمحمد الساطى**

* * *

ويبقى سؤال أخير وهو :

هل يحكم التطور العقلى للإنسان بالقضاء على جميع الأشكال والمفاهيم الأسطورية والرمزية فى الفن بصفتها مرحلة طارئة فى تاريخ الفكر الإنسانى ؟ .

رغم هذا السؤال تحب الأستاذة **سوزان لانجر** فتقول : إن الفن والأسطورة قادران على الاستمرار حياً إلى حد مع الفلسفة والعلم بوصفهما يمثلان لمسة أساسية من لمسات الفكر الإنسانى على مر العصور ، وقد يأتى اليوم الذى تتحقق فيه رؤيا ميثولوجية جديدة ، حين يتاح للرؤى والأفكار القديمة أن تستعيد أو تستهلك .

• **هوامش**

(١) • . صلاح فضل . منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى الفصل الأخير عن الواقعية السحرية الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ص ٣١١

(٢) انظر حديث د. سيزا قاسم عن التصوير الأسطورى فى النقد الأدبى مجلة فصول أبريل ١٩٨١ ص ١٠٣

(٣) انظر فرانك جيورى عروف : المنهج الأسطورى مقارناً . مجلة فصول أبريل ١٩٨١ ص ١٠٩

(٤) • . صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ص ٣٢٣

(٥) انظر مقال د. أحمد درويش تحت عنوان « بقاياسر على القمر من معالم الياقى » (٤) جريدة الاهرام (لا أذكر تاريخ العدد) .

(٦) فرانك جيورى عروف المنهج الأسطورى مقارناً ص ١٠٨

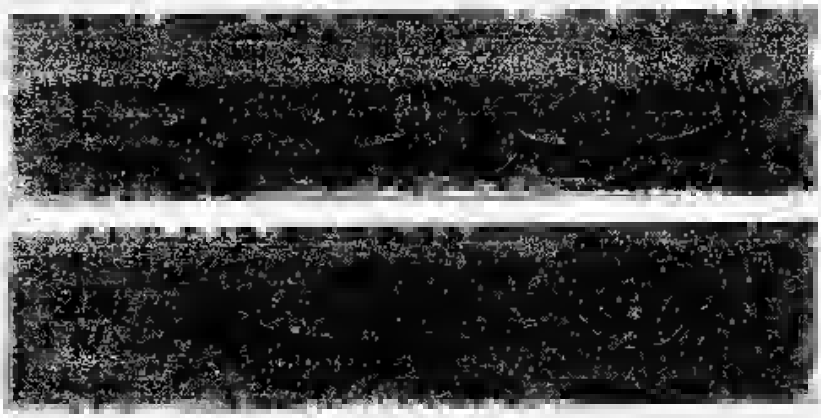
(٧) انظر جبرا إبراهيم جبرا فى حديثه عن الدور الذى تلعبه الأسطورة فى بنية الرواية الرحلة الخامسة المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٩ ص ٧٦

(٨) • . زكريا إبراهيم مشكلة البنية مكتبة مصر الفصل الخاص بالسيرة الأنثروبولوجية ص ٨٢

(٩) • . صلاح فضل . منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ص ٣١٨

(١٠) المصدر السابق ص ٣٣٠

(١١) نفسه .



عبدالرحمن فهمى

الرأى السائد فى أوساط النقد الأدبى أن الرواية البوليسية مستبعدة تماما من مجال الأدب ، فلا يوليها النقاد أى اهتمام ، ولا يذكرونها ـ إذا اضطرتهم الدراسة أو المقارنة إلى الإشارة إليها ـ إلا موصوفة بالرخص والابتذال[1] ، حتى أصبح هذا الوصف سمة لما كلون روائى ، لا نقداً لأعمال معينة دون أعمال . فى حين نجد الرواية البوليسية ، من جهة أخرى ، أكثر الكتب رواجا بين القراء ، حتى ليصح أن توصف بأنها « المقروء الشعبى » ـ إن جاز التعبير. وأيسر مراجعة لقوائم الناشرين فى العالم كله ـ وخاصة عواصم الحضارة ـ تقدم البرهان على ما نقول .

معنى هذا أننا أمام دائرتين منفصلتين ، هما دائرة النقد ودائرة القراءة ، فى حين أن الواجب والمنطق يقضيان بأن تتطابقا ، فما دامت مهمة النقد هى تبصير القارئ والأخذ بيده بين الكتب ، تفسيرا وتحليلا وتقييما ، ومادام القارئ يثق فى نقاده ، ويطمئن إلى أحكامهم ، فلا ينبغى أن يقبل القارئ على ما يزدريه النقاد ، ولا ينبغى أن يزدرى الناقد ما يقبل عليه القراء . وإذا حدث هذا ـ كما هو الشأن فيما يتصل بالرواية البوليسية ـ كان معناه أن هناك خللا فى إحدى المقدمتين ، فإما أن الناقد قد عزل نفسه عما يشغل اهتمام القراء ، وإما أن القراء هم الذين أصبحوا لا يكترثون بموقف الناقد من الكتب التى يحبون قراءتها . وكلا الاحتمالين خلل فى الحياة الأدبية ينبغى أن يقوم ، وتقويمه لا يكون إلا بأن يسعى أحد الطرفين إلى فهم الآخر ، ولا سبيل ـ غير هذا السعى ـ إلى أن تعود الدائرتان إلى التطابق بعد الانفصال .

فأى الدائرتين هى المطالبة بأن تسعى نحو فهم الأخرى والاقتراب منها ؟

أيسر إجابة وأسرعها إلى الذهن هى أن القارئ هو المطالب بالسعى إلى الاقتراب من دائرة النقد . هذا ما تفرضه طبيعة النقد من حيث هو تحليل وتقويم ، ومن حيث ملكات النقاد وتخصصهم ، مما لا يتوافر للقارئ العادى .

ولكن ، ما كل يسير سريع إلى الذهن يكون صحيحا دائما . وكثير مما يبدو مسلمات بدهية ـ وبخاصة فى مجال الفن ـ ينكشف عند الفحص أو الممارسة العملية عن خطأ كامل ، أو عن أنه ليس وحده الصواب على أقل تقدير . وفى تاريخ الأدب سوابق متعددة لأنواع من الخلل فى الحياة الأدبية لم يقومها إلا سعى دائرة النقد إلى دائرة القراءة العامة لا العكس . هناك ـ مثلا ـ موقف النقد فى القرنين الهجريين الأولين من شعر المولدين ، حين شغف العامة به على الرغم من رفض العلماء ـ نقاد العصر ـ إياه رفضا يذكرنا برفض الرواية البوليسية اليوم ؛ فلا فرق فى الكيف بين قصة « محرّق محرّق . ! » المشهورة فى كتب الأدب القديم وبين وصف المحدثين الرواية البوليسية بالرخص والابتذال . ومع هذا ، لم يكد القرن الثالث يظل الحياة الأدبية حتى كان شعر بشار وأبى نواس وأضرابهما من المولدين يشغل العلماء والنقاد كما يشغلهم شعر امرئ القيس والنابغة إن لم يكن أكثر . فهذه سابقة انفصلت فيها دائرة النقد عن دائرة القراءة العامة قرنا أو قرنين ، ثم عادتا إلى التطابق ، وكانت دائرة النقد هى الساعية إلى دائرة القراءة لا العكس .

وسابقة أخرى يذكر المخضرمون منا فصلها الأخير ؛ فهذا الأدب الشعبى الذى أنشئت له اليوم الكراسى فى كليات الآداب ، وقدمت فيه رسائل الماجستير والدكتوراه ، وأصدرت فيه عشرات الكتب ، وأفردت

له حينا مجلة متخصصة ، ورصدت له الجوائز ، هذا الأدب عاش قرونا طويلة مزدرى من النقاد ، لا يعترفون به ، ولا يصفونه إلا بكلام العامة وفى ثلاثينيات هذا القرن ـ أخيرا ـ بدأوا ينتبهون إليه ، أولا على أنه مصدر استجداء للأدب الصحيح ، ثم على أنه مجرد مفسر لبعض ظواهر الأدب الصحيح ، ولم يعترفوا به هذا الاعتراف الذى نشهد آثاره اليوم إلا فى أواخر الأربعينيات ، وبعد كفاح رواد حسورين .

وسابقة ثالثة معاصرة عشناها جميعا ، هى موقف النقد من الشعر الحديث . ولست فى حاجة إلى عرضها بالتفصيل ، وإنما سأكتفى بالإشارة إلى ما وقع به العقاد على ديوان من هذا الشعر قدم إليه بصفته مقررا للجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، فقد كتب رحمه الله ، يحال إلى لجنة النثر للاختصاص .. ! ! . حدث هذا فى خمسينيات هذا القرن وستبيانه ، وها نحن أولاء نعيش اليوم فصابا هذا الشعر نقادا وداوسين ، حتى إنه ليشغل من حفل الدراسات الأدبية والنقدية الحادة حيزا أكبر بكثير من الحيز الذى يشغله الشعر التقليدى .

ألا تدعونا هذه السوابق ـ وغيرها ـ إلى إعادة النظر فى موقف النقد من الرواية البوليسية ؟ .

قد يعترض على هذه الدعوة بأن الرواج بين القراء لا يعنى وحده أن المقروء أدب ، فها هى ذى الصحافة ، وهى أكثر المطبوعات رواجا بين القراء ، لا يدعى أحد أنها أدب ، وإنما تتدارج تحت صنف آخر لا شأن للأدب به هو الإعلام . فإذا يراد للرواية البوليسية أن تقتحم الهيكل المقدس للأدب بحجة الرواج ؟ ولماذا لا نترك قائمة فى وكرها المتواضع بين المطبوعات ، حيث تحتل أعلى مكانة بين وسائل التسلية وتزجية الفراغ ، ولا تشغل اهتمام النقد بمكانتها المسطحة السريعة ، وموضوعاتها المعرفة فى الإثارة المفتعلة والتشويق الرخيص ؟

وهذا الاعتراض يغفل فرقا أساسيا بين الصحافة كمطبوعات وبين الرواية البوليسية ، وهو أن أكثر أبواب الصحافة ، كالخبر والريبورتاج ، لا يدعى أحد أنها أدب . ومع أن الصحافة قد نشأت فى حضن الأدب ، ومع أنها لاتزال إلى اليوم تفرد صفحات أو أجزاء من الصفحات للأدب ، فإن هذا كله لا ينسبها إلى الأدب ، لأنه ليس من سماتها الجوهرية ، فاستبعادها من ميدان الأدب أمر مقبول ومفهم . ولكن الأمر فى الرواية البوليسية مختلف ، فهى أولا وقبل ، ولا يمكن أن نسمى اسما آخر غير الرواية ، والرواية ـ شئنا أم لم نشأ ـ لون من الكتابة لا يماوى أحد فى شرعية انتسابه للأدب . وقد عاشت طويلا صنوا للشعر ، وهى اليوم أغزر فنون الأدب إنتاجا على مستوى العالم كله . فإذا شئنا أن نستبعدها من دائرة الأدب كما استبعدنا الصحافة ، وجب علينا أولا أن نثبت أنها ليست رواية ، أو أن نعرف بينها وبين أنواع الرواية التى يعترف بها النقد فرقا جوهريا لا شكليا . ونحن فى دعوتنا لدراسة الرواية البوليسية لا نقول بغير هذا ، ومقالنا اليوم ليس سوى محاولة أولية لفحص الرواية البوليسية ، والبحث فيما هو خلف مظهرها اللغوى ، لنرى إن كانت رواية أم لا ، وإن كان الفرق بينها وبين الرواية الرفيعة فرقا جوهريا أم فرق مستوى وجهد فردى فحسب ، يختلف من كاتب لآخر .

ـ ٢ ـ

الرواية البوليسية اصطلاح فى لغتنا الدارجة يشابل فى غير دقة ما يطلق عليه فى الإنجليزية The Crime Story (رواية الجريمة) و The Adventure Story (رواية المخاطرة أو المغامرة) وهذان اللونان من الرواية مختلفان فى بعض السمات ومتفقان فى بعضها الآخر ، فرواية الجريمة يدور الصراع الأساسى فيها حول الجريمة تخطيطا وتنفيذا وجزاء . وهى أنواع ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

(أ) Detection ؛ ولنترجمها برواية التحقيق أو البحث الجنائى . ويتناولها الفحصى بقوم عالما على صراع بين مجرم ووجل شرطة سرى أو رسمى ؛ فيرتكب الأول جريمته ويهرب معتقدا ـ والقارئ بشاركه اعتقاده ـ أنه أتقن تخطيط جريمته ولم يترك وراءه أثرا يدل عليه . ولكن رجل الشرطة يجد هذا الأثر الذى يغفل عنه المجرم ، ولم يلفت نظر القارئ فى أثناء القراءة ، ويتم فى ضوئه الاهتداء إلى شخصية المجرم والقبض عليه

(ب) Mystery ؛ ولنصطلح على ترجمتها برواية اللغز ، على الرغم من أن ترجمتها بالخفاء أو الإبهام أو الغموض أدق ، ولكن بناء الرواية يقوم على كشف هذا الغموض والخفاء ، لا على خلقه وبثه بين قصوفا ، ولهذا تكون ـ بالنسبة للقارئ ـ أشبه باللغز الذى يحاول حله مع المحقق خطوة خطوة ، ولكن المحقق بسبقه دائما خطوة ، هى التى يكون فى كشفها خاتمة الرواية . وهى بهذا تختلف عن رواية التحقيق فى أن الصراع فيها لا يدور بين المحقق والمجرم ، بل بين المحقق والغموض الذى يواجهه . وغالبا ما يكون المجرم بعيدا عن ثورة الصراع حتى يفاجأ بوصول المحقق إليه .

(ج) Thriller ؛ ولنترجمها بالرعب ، وهى ترجمة أليق ببنائها الفحصى ، حيث يقوم على إشاعة جو من إثارة الأعصاب والفزع . والجريمة فيها لا تعتمد على الذكاء بقدر ما تعتمد على القسوة . والصراع فيها ليس صراعا عقليا بقدر ما هو صراع قوى طاغية ، قد تكون مادية بالسلاح والقوة الجسدية ، ولكنها غالبا ما تكون قوى خفية ، كالأشباح والشخصيات الخرافية . ولعل أوضح مثل لهذا اللون روايات فرانكشتاين ودراكولا مصاص الدماء .

(د) Startler ؛ ولنترجمها برواية المفاجأة ، لأن بناءها يعتمد على مفاجأة القارئ ، لا البطل ، مما لم يكن بتوقع . وهذا يجعل الصراع هادئا ، والعقدة حقيقة إلى حد كبير ، بحيث تجرى الأحداث أمام القارئ كأنها لا تتطور نحو ذروة معينة ، وربما اتبع الكاتب أسلوب الحكاية (دخل وجلس وأكل ونام واستيقظ ... إلخ) دون ترابط على ، ثم تجئ النهاية المفاجئة فتربط بين ما كان متفككا ، وتحل ما كان حله يبدو مستحيلا فى أول الأمر .

ولنكتف بهذا القدر من الحديث عن أنواع رواية الجريمة لننظر فى رواية المغامرة ، وهى اللون الثانى الذى نطلق عليه فى استعمالنا الدارج اسم الرواية البوليسية

ويقصد برواية المغامرات كل الروايات التي تدور حول اقتحام المخاطر ، وهي بهذا تنقسم إلى عدد لا حصر له من الأنواع نذكر منها :

(أ) رواية الرحلة ، سواء أكانت إلى مجاهل الصين والهند أم إلى الغرب الأمريكي ، أم إلى بلد مجاور لا تفصله عن مكان البدء عبر أميال قليلة . وسواء هذا اللون يقوم دائما على أن (أ) ذاهب إلى مكان ما . وأن (ب) يحاول عرقلته . وقد يكون (أ) هذا واعي بقر أمريكيا يريد أن ينقل قطيعه إلى السوق ، أو فاوسا من بلاط ملك مرسا تحمل رسالة إلى ملك الحبشة ، أو عالم أنثروبولوجي يسعى إلى كشف جمجمة الإنسان الأول في مجاهل أمريكا ، وقد يكون (ب) الذي يحاول عرقلة الرحلة قبيلة من الهنود الحمر ، أو مرسال الوزير وبشبلبو ، أو وباء طاعون أو وباحا عاصفة هوجاء بشرهما ساحر القبيلة الأمريكية

(ب) رواية البحر . وهي لون من رواية الرحلة ، ولكن الصراع فيها لايبدو لعرقلة وصول (أ) إلى هدفه بقدر ما هو صراع بين (أ) والخطر مجرد أنه خطر ، أو أن (أ) هو الذي يسعى إلى مواجهة (ب) بإرادته طلبا للمجد ، كما هو الشأن في روايات القراصنة .

(ج) روايات الخيال العلمي وغزو الفضاء . ولا أحسبنا نحتاج إلى الحديث عن سماتها

(د) روايات الغروسبة . حيث تكون الشجاعة والشهامة هما الدافع الذي يدفع البطل إلى العمل . والصراع في مثل هذا اللون يكون بين هذه الفضائل وبين نقائضها فيما عدا الشجاعة ، فالطرف المقابل للبطل في الصراع ينبغي ألا يقل عنه شجاعة رغم ما نتصف به من خسة ونذالة وأنانية

على أن هذا التقسيم لا يعني عدم التداخل ، فكثيرا ما تجمع الرواية الواحدة بين أكثر من نوع ، بل إن أفضل الروايات هو ما لا يقتصر على حدود النوع الذي تعلن انتماءها إليه . في روايات التجسس مثلا ، تجمع الرواية بين خصائص رواية التحقيق ورواية الرحلة ، فبدأ بعرض وقائع الجريمة باختصار ، وعادة ما يقوم وليس البطل بهذا العرض ، ثم يكلفه بالسفر إلى مكان الجريمة لبحث أمرها واسترداد ما في يد جواسيس الخصوم ، وعندما يشرع في الرحيل يواجه حلقات متتالية من الأخطار التي تعرقل رحلته ، ويكون الخصم هو المدبر لهذه العراقيل . وفي هذا الجزء من الرواية يستغني الكاتب بعناصر جاهزة من أنواع أخرى من الرواية ، فقد تتمثل العراقيل في امرأة فاتنة ، تضفي على الرواية نكهة الجنس ، وقد تتمثل في قاتل يترصد البطل في الظلام ، فيضفي على الرواية جو الرعب ، أو بطارده من بلد لبلد ، فتصطبغ الرواية بصبغة المغامرة . ولكن كل هذه السمات تعد جانبية كما قلنا ، وتختلف من فصل إلى آخر من فصول الرواية ولكن السمة الأساسية تبقى كما هي . فتظل الرواية تحفل وتحتا جديدا من خلال بناء رواية الرحلة

ورويات القراصنة أيضا مثال واضح لاستعانة الكاتب بأكثر من نوع من أنواع البناء القصصي ، فهي أصلا رواية بحر ، بكل ما فيه من مخاطر حياة البحار ، ولكن سبحها مكون من خيوط متعددة ، فهناك دائما فرسان له أخلاق الفرسان وشهامتهم . في مقابل فرسان نذل لا ضمير له ، ومن ثم يدور صراع أشبه في بنائه بالصراع في رواية الغروسبة ، ثم هناك معارك بالمدفعية والسلاح الأبيض تسرحلال الرواية شعورا بالخوف أو التوتر الذي يضفي عليها طابع رواية الرعب وكثيرا ما يكون هناك كنز محاً يسعى البطل للعثور عليه عن طريق خريطة مبهمة وبعض الرموز الغامضة ، فتكتسب الرواية طابع رواية اللغز ، وهكذا

ولعل هذا التداخل بين أنواع البناء المختلفة هو الذي يبرر إطلاق اسم الرواية البوليسية في استعمالنا الدارج على كل هذه الأنواع . وهو اصطلاح ذكي . تخلص في بساطة من تعدد الأسماء في اللغة الإنجليزية تعددا فوق الحصر . وتخلص أيضا من الحيرة التي يقع فيها الأوربيون أنفسهم أمام تصنيف كثير من الروايات . بحيث نجد رواية يضعها معلق تحت اسم Thriller . في حين يضعها معلق آخر على أنها Mystery أو يضعها كاتبها أو ناشرها بأنها Detection

على أن هناك سمة مشتركة بين كل أنواع الرواية البوليسية وهي الإثارة . وبالرغم من أن الروايات عن البوليسية ، أو ذات المستوى الرفيع في عرف النقاد ، لا تخلو أيضا من الإثارة . فإن حجم الإثارة في الرواية البوليسية يبغي أن يكون كبيرا جدا وواضحا . حتى يُصبح أن يقال إن الكاتب يسعى إليه قاصدا .

والإثارة هي تحريك الشيء بعد سكون ، أو بعد حركة عشوائية منتظمة . والشيء الذي تستهدف الرواية البوليسية إثارته هو عقل القارئ أو عواطفه أو خياله ، ولهذا تختلف أساليبها باختلاف ألوان الرواية ، فرواية التحقيق (Detection) ورواية اللغز (Mystery) ورواية المفاجأة (Startler) تعمد إلى إثارة عقل القارئ بإحكام التخطيط أو خفاء اللغز ، في حين تعمد رواية الرعب (Thriller) . وكل ألوان رواية المغامرات ، إلى إثارة عواطفه وغرائزه . فيما عدا رواية الخيال العلمي (Science Fiction) التي تعمد إلى إثارة خياله . ولا يعني هذا تقسيما حاسما مانعا لأنواع الإثارة في أنواع الرواية ، فالتفكير والعاطفة والخيال تعمل عملا جماعيا متعاونا في أثناء القراءة . ولكن واحدا منها يكون له المقام الأول دائما وكثيرا ما يؤدي سوء اختيار عنصر الإثارة المقدم على عبره إلى فشل الرواية أو عموضها . وأذكر في هذا المقام رواية من روايات الخيال العلمي ، عرضت منذ سنوات في إحدى دور السينما بالقاهرة ، وكنت قد قرأت في الصحف الأمريكية أنها أحسن ما أنتجه العصر من روايات الخيال العلمي ، ولكني ، حينما شاهدتها معروضة وجدتها مملة ، والمملل يعني ضعف عنصر الإثارة . وقد أكد ضعيف المتفرجين رأيي . ثم أتيح لي بعد ذلك أن أقرأ كتابا عن نظرية علمية حديثة جدا في تكوين الكون ، فإذا بالرواية مبنية على هذه النظرية ، وإذا بها تصير فلسفي واضح هذه النظرية . وإذا بمشاهد الرواية التي كانت مملة وعامضة قد أصبحت شيقة ومثيرة . حتى تمنيت أن أحصل على نسخة من الرواية المطبوعة لأقرأها في اليوم . وكان هذا يعني أن

مخرج العلم أو كاتب السيناريو قد أخطأ في تقديمه الإثارة العقلية على إثارة الحيال ، في عمل يبغي أن يكون للحيال فيه المحل الأول .

- ٢ -

من التقسيم السابق لألوان الرواية البوليسية نلاحظ أن عناصرها الأساسية موجودة في أعمال عبقرية موغلة في القدم . والحق أننا يمكننا أن نقول - بالنسبة إلى الماء - إن الرواية البوليسية كانت موجودة منذ عرفت البشرية هي القصة . ولو رجعنا إلى أقدم ما وصل إلينا من الأساطير لوجدنا في أسطورة إيزيس وأوزيريس كثيرا من العناصر البوليسية بالمفهوم الحديث والأسطورة - كما تعرف - تنقسم إلى ثلاثة أجزاء ، أولها الجزء الخاص بتخلص سيت من أوزيريس بوضعه في الصندوق وإلقائه في النيل ، وثانيها خاص بجهود إيزيس لاستعادة جثة أوزيريس وبعثها ، وثالثها خاص بالصراع بين سيت وأوزيريس وحورس بعد صعود أوزيريس إلى السماء ومن الواضح أن الأسطورة في جزئها الأول ، رواية جريمة ، وفي جزئها الثاني رواية رحلة ، وفي جزئها الثالث رواية فروسية عبر أن الأمر لا يقف عند حد الماء العام ، بل يتجاوزه إلى كثير من المعضلات الجزئية . ولنقرأ مثلا هذه الفقرات من قصة فرعونية قديمة عثر عليها «جاردنر» ونشرها سنة ١٩٣١ باسم هوروس وسيت ، ويرجع محطوطها إلى عهد رمسيس الخامس أي حوالي سنة ١١٦٠ قبل الميلاد

«أقسم بسيد الكون قائلا : لن أتفاوض أمام هذه المحكمة مادامت فيها إيزيس فقال لهم برع هاواحتي : ادهبوا في قارب إلى جزيرة الوسط واحكموا بينهما ، وقولوا لآتي المعداوي لا نسمح لأية امرأة تشبه إيزيس أن تعبر »

«وهكذا ذهبت آلهة الآباد في قاربهما إلى جزيرة الوسط ، وجلسوا يأكلون خبزا ولكن ما هي إيزيس تأتي وتضرب من المعداوي آتي ، وكانت قد اتخذت صورة امرأة عجوز ، ثم وقد انحنى ظهرها ، وفي يدها خاتم من ذهب . وقالت له : لقد جئتك لتنقلني إلى جزيرة الوسط لأعطي وعاء الدقيق هذا إلى الولد الصغير ، فهو يرعى الماشية منذ خمسة أيام في الجزيرة ، وقد جاع . فأجابها لقد أمرت بألا أسمح لأمة امرأة أن تعبر فاعترضت قائلة . أليس ما تقوله هذا وما قيل لك كان يتعلق بموضوع إيزيس ؟ فقال لها ماذا تعطيني أجرا لعبورك إلى جزيرة الوسط ؟ فقالت : أعطيك هذا الرغيف . فأجاب وماذا يصنع رغيف العيش هذا ؟ فهل أعديك إلى جزيرة الوسط وقد أمرت بألا أسمح لأية امرأة بالعبور ، وكل هذا من أجل رغيف ؟ فقالت له : سأعطيك هذا الخاتم الذهبي الذي تراه في يدي فقال لها هات ، أعطيني إياه . فأعطته إياه ، وعبر بها إلى جزيرة الوسط »[١٢]

وإذا جردنا هذه الفقرة من حوها الأسطوري ، ونغاضينا عما فيها من سذاجة وبساطة في التحايل والتخطيط ، وجدنا أمامنا نموذجا - وإن كان مبسطا - لرواية الرحلة ، فإيزيس (أ) تريد أن تعبر إلى جزيرة الوسط ، وسيت ويرع هاواحتي (ب) يصعان العراقيل أمامها حتى لا تصل إلى هدفها .. وإيزيس (أ) تلجأ إلى الخداع ، فتتنكر في صورة امرأة عجوز ، وإلى التحايل فتلفق قصة عن ولدها الجائع في الجزيرة منذ خمسة أيام ، وإلى الرشوة ، فتقدم خاتمها الذهبي إلى الحارس الموكل بمعبرها من السمر ، فيقوم بعملها في قاربه والفرق بين هذا الجزء من الأسطورة وبين أي رواية من روايات الرحلة الحديثة فرق كم لا يكبف ؛ فقد وادت كمية الشر في النفس البشرية ، ووادت كمية الدهاء وكمية الغدر وزيادة كثيرة ، ولكن الأساس واحد لم يتغير في أيامنا عما كان عليه أيام رمسيس الخامس ، حين كتبت المخطوطة ، أو قبله بآلاف السنين حين وضعت الأسطورة .

وإذا تركنا مرحلة الأسطورة ومضينا مع فن الرواية وهو يتبلور مستقلا عنها في الشعر الملحمي ، فإننا نجد عناصر الرواية البوليسية ترداد بروزا وسيطرة على العمل الروائي . والإلياذة - على أساس الماء الروائي - رواية فروسية بالمفهوم الحديث ، فالصراع فيها يدور أساسا بين (هابس) نذل هو باريس ، خان (هارسا) نبلا أكرم وفادته هو أخاهمون ، فاختطف زوجه هيلين ، وفر بها إلى مدينته المحصنة طروادة وتدور وقائع الملحمة خلال الحرب بينهما ، وتنتهي بانتصار الفارس النبيل وأعوانه ومقتل الفارس النذل وأعوانه .

وكما رأينا في أسطورة إيزيس وأوزيريس لا يتوقف الأمر عند الماء العام بل يتجاوزه إلى الجزئيات والإلياذة حافلة بالقصص الجزئية والمواقف المثيرة ، ولكننا سنكتفي باختيار قصة أخيل وصراعه مع هكتور انتقاما لمقتل صديقه باتروكليس وقد لخص توماس بلفينش هذه القصة تلخيصا جمع فيه كل الخيوط اللازمة لتوضيح ما نقول

«... فاشتد الحزن بأخيلس عند سماعه بأنباء وفاة صديقه ، حتى حشي انشلوخوس - إلى حين - أنه قد يقضي على نفسه . فوصل نواحه إلى أذني أمه ، ثيتس ، في أعماق المحيط حيث تقيم ، فحفت إليه مستعبرة عن السبب ، فوجدته مغموما مفهوما ، يبكي على نفسه بأشد اللوم لتغاضيه في النوم والتقاعد ، ودفعه بصديقه إلى المهلكة كتتبعة لهذا ، ولكن عزاءه الوحيد كان في أمله في الانتقام ! فهو سيحف عاجلا باحثا عن هيكتور ..... ونوجه إلى المعسكر ، حيث عقد مجلسا من جميع القادة . وحينما تكامل عددهم خاطبهم مصرحا بتنازله عن خصومته لأخاهمون ، وممتحنا في مراوة لما أسفر عنها من تعاسة وشقاء ... فأحس أخاهمون الرد ، إذ عاد باللائمة كلها إلى أتا (Ate) إلهة الفتنة ، ومن ثم تم الصلح بين القطبين ، وعادت المياه إلى مجاريها . »

«ثم توجه أخيلس إلى الحرب وهو منحرق حنقا وعطشا للانتقام ، الأمر الذي جعله صلدا لا يقهر . فمر من أمامه أشجع الشجعان ، أو سقطوا صرعى رمحه . أما هيكتور .. فقد ظل يعمل . ولكن الإله ، منحازا هيئة أحد أبناء بريام .. حرض إيناس على ملاقاة المحارب المخيف . فألفى حربته بكل مونه نحو (أخيل) . وألفى أخيل رمحه ... فاخترق نرجى إيناس ... »

«ولكن عندما فر الباقون إلى المدينة وقف هيكتور خارجها ، . . فائلا لنفسه . كيف أستطيع أن أنقص الأمل لنفسي بالفرار من عدو

واحد ، وأما الذى ذهب الهوم بأمره للنزال اليوم ، حيث حر الكثيرون صرعى ؟ ... وإذ هو يحتز أفكاره على هذه الصورة ، أقبل أجليس ، مرعبا مثل ماوس ، ودرعه يسطع كلها نحرك كأنه ومبض البرق ، فسمع هذا المطر الفرع فى قلب هيكتور ، وأعطى سائقه للريح ، فتبعه أجليس مسرعا ، وراحا يعدوان ... حتى دارا حول المدينة ثلاث مرات . وكلما اقترب هيكتور من الأسوار ، اعترض أجليس طريقه وأوهمه على أن يظل بعيدا عنها .... عندئذ اتخذ ملاس هيئة ديفوبس أشجع إخوة هيكتور وظهر بغتة بجانبه ..... وهكذا تشجع فكف عن الفرار ، واستدار لملاقاة أجليس ، ثم قذف رمحه بمهى إصابته فصده نرس أجليس ، والتصق لتسلم رمح آخر من يد ديفوبس ، ولكن ديفوبس كان قد اختفى ، فأدرك هيكتور مصيره المحتوم ، وقال : .. حدعنى ملاس ، ولكنى لى ألاقى الموت هيابا ذليلا وإذ قال هذا استل سيفه واندفع هوجا للقتال .... فصوب أجليس رمحه إليه ، فحز بعالج سكرات الموت ... » .[٣]

لو حردنا هذه العبارات من جوها الأسطورى ، ونزلنا بأبطالها من أنصاف آلهة إلى بشر ، وحولنا سحرهم إلى مجرد دهاء بشرى ، لوجدنا أمامنا نسيجا بوليسيا بكر عشرات المرات ، بل مئاتها ، فى رواية المغامرات ، وخاصة روايات وعاة الغرب الأمريكية ، التى لا تكاد تخلو واحدة منها من مثل هذا النسيج ... بطل يترع عن مأمورية الأشرار لأنه لا مصلحة له فى قتالهم ، ثم يقتل زعيم الأشرار وأخر أصدقاء البطل وأحدهم إلى قتله ، فتثور عصبيته . ويغرر التصدى لنفسه لهذا الزعيم الشرير . ويصل إلى ميدان المعركة ، ويكون وصوله دائما فى لحظة يسود فيها الأشرار ورعبهم ، وفى ذروة يكون فيها القتال قد تحول إلى صالحهم ، ولكن وصول البطل وتدخله فى المعركة يقلب كل الموازين . ويبدأ بأن يمتلك بأعوان الشرير واحدا بعد الآخر ، حتى يخلو الميدان منهم ولا يبقى إلا الزعيم ، وعندئذ تبدأ المواجهة ويشعر الشرير بأنه سيغلب على أمره ، فيلجأ إلى الخداع ، ثم إلى الفرار أو الاختباء ، ويلجأ البطل أيضا إلى الحيلة لإخراجه من مكمنه وتدور مطاردة طويلة تعنى وايات وعاة الغرب بإبرازها ، حربا واختباء وفرا وكرا ، حتى تصبح كل سبل الفرار مسدودة أمام زعيم الأشرار ، فيستدير لمواجهة البطل فى شراسة ، ولكنه يتلقى الرصاصة أو الطعنة فى اللحظة المناسبة التى تحمل القارئ بشعر بالارتياح لأن الشر لقى جزاءه .

والملاحظ هنا أن الباعث الروائى فى الملحمة القديمة قد ازداد اقترابا من الباعث الروائى فى الرواية البوليسية المعاصرة أكثر مما كان فى أسطورة إيريس وأوربريس ولا شك فى أن هذا راجع إلى أن الأسطورة تعنى بالرموز والطقوس الدينية أكثر ما تعنى بها الملحمة ، حيث يكاد الباعث الروائى يتقاسم اهتمام الشاعر مع الرموز والطقوس ولو متتبعا فى تتبع هذا التطور عبر القرون لوجدنا جذور الرواية البوليسية تزداد ظهورا فى القصص الدينية ، ثم تصبح أشد ظهورا وأصالة فى ملاحم القرون الوسطى وفى السير الشعبية ، ثم تعود هى الأساس الأول ، والوحيد أحيانا ، فى روايات الغرسان والروايات التاريخية التى ظهرت منذ القرن السابع عشر ، حتى تنتهى إلى أن تستقل بروايات خاصة بها فى أواخر القرن التاسع عشر .

على أن استقلال كتاب الرواية البوليسية خلال هذا التطور الطويل لم يغالبه استقلال مماثل من كتاب الرواية ذات المستوى الرفيع ، فالملاحظ أن كثيرا من الأعمال الأدبية المجمع على رفعتها قد ظلت لصيقة بالبناء البوليسى ، بل إن بعض الأدباء الكبار بحث عن موضوعاته فى أخبار الجرائم والقضايا الجنائية التى يسمع بها أو يقرأ عنها . وأقرب مثل على هذا رواية **اللص والكلاب** « **النجيب محفوظ** » ، فقد استقى موضوعها مما كانت تنشره الصحف عن أخبار سفاح الإسكندرية . ومحجوب محفوظ لا يتفرد بهذا ، فقد سبقه إليه كثيرون ، من أشهرهم **دستويفسكى** فى رائعته الكبرى « **الإخوة كارامازوف** » . وقد سبق مترجم الرواية للإنجليزية إلى هذه الحقيقة فى مقدمته للترجمة حين قال : « تتصل الجذور الأولى للإخوة كارامازوف بماضى **دستويفسكى** ، فقد قاتل ، عندما كان سجينا فى سيبيريا ، وجلا بقضى عشرين سنة من الأشغال الشاقة لقتله أباه ، فأمده هذا بالفكرة الرئيسية لروايته . وقد روى لنا قصة اللقاء بينهما فى « ممرل الموتى » ، وهو أول عمل كبير كتبه بعد عودته من سيبيريا والمهم بقتل أبيه ، مثل دمتري كارامازوف ، كان ضابطا على الاستيداع فى أحد الأقاليم على الحدود ، كان اسمه ليبسكى . ويظهر هذا الاسم فى المخطوطة الأولى للرواية بجوار اسم كارامازوف »[٤]

وبالرجوع إلى كتاب **دستويفسكى (ذكريات فى منزل الأموات)** لا نجد مجرد جذور أولى للإخوة كارامازوف ، بل نجد الهيكل الأساسى لبناء الرواية كاملا : « لن أنسى مدى الحياة قصة ابن قتل أباه ، وكان قبل ذلك ضابطا ، وكان من النبلاء . لقد كان هذا الابن مصدر شقاء أبيه كان ابنا شاذا ما فى ذلك شك ، وكان الأب يحاول جاهدا أن يصده عن سلوكه السيىء ، بإسداء النصح إليه عسى أن يوقفه (كذا) من الانزلاق إلى الهاوية التى كان يتجدر إليها ، فلم يجده ذلك شيئا وإذ كان الابن منغلا بالديون ، وكان يتصور أن أباه يملك ، عدا المزرعة ، مالا يخشه . فقد قتل أباه بغية أن يئول إليه الميراث بمزيد من السرعة ولم تكتشف الجريمة إلا بعد انقضاء شهر على ارتكابها . وفى أثناء ذلك الشهر استمر القاتل على مجونه واستهتاره ، بعد أن أبلغ القضاء اختفاء أبيه . وأخيرا استطاعت الشرطة ، أثناء عباث الأس ، أن تكتشف جثة القتيل الشيخ فى قاع بعطيها الأشجار . وكان الرأس الأشيب منفصلا عن الجذع ، مسندا إلى الجسم العارى كل العرى ، وقد وضع القاتل تحت الرأس وسادة من قبيل السخرية والهزء لم يعرف الشاب بشىء ، ولكنه جرد من وشته العسكرية ، وانتزعت منه امتيازات السالفة ، وأرسل إلى سجن الأشغال الشاقة ، بقضى فيه عشرين عاما . »[٥]

فى هذه الفكرة نجد الهيكل الأساسى للإخوة كارامازوف : الدافع للجريمة ، القبض على القاتل وهو يلهو ويعربد ، إنكاره الجريمة فى التحقيق ، ثم الحكم عليه والتعبير الذى أدخله دستويفسكى لم يتجاوز تغطيين ، أولاهما أن الكشف عن الجريمة فى الرواية تم فى نفس الليلة لا بعد شهر كما حدث فى الواقع . وتقصير المدة من شهر إلى بضع

ساعات صرورة فنية تحتمها سرعة الإيقاع المطلوبة فى الرواية . أما التعبير الثانى فجوهرى ؛ إذ عدل ديستويفسكى بشخصية الأب الحقيقى الطبيب الناصح لولده ، إلى هذه الشخصية المقيتة المنبرة للتفزر « فيودور بافلوفتش كاراماروف » . وقد أكسب هذا التعديل الصراع فى الرواية طاقات متفجرة من الحيوية لم تكن لتتوافر لها لو احتفظ دستويفسكى للأب بالشخصية الطيبة الصالحة كما هى فى الواقع . ولعل دستويفسكى قد استوحى شخصية كاراماروف المنبرة للتفزر من الطريقة التى عثرت بها الشرطة على الجثة فى الحادثة الحقيقية ، فقد وجدوها موسدة فى بالوعة المجارى **sewer** لا فى قناة ماء عادية كما ترجمها الدكتور سامى الدروبى مراعاة لتعليمات رقابية مما يبدو

والجزء الأخير من الرواية الذى تتضح فيه براءة الابن باعتراف القاتل الحقيقى ، لم ينكره دستويفسكى ابتكارا ، وإنما هو موجود فى الحادثة الأصلية ؛ فى عدد نال من مجلة (الزمان) التى كان ينشر فيها دستويفسكى فصول كتاب (ذكريات فى منزل الموتى) كتب ملاحظة قبل الفصل السابع قال فيها : « كتب فى الفصل الأول من منزل الموتى بصنع كلمات عن سبيل قتل أباه وقد نفى بحر (الزمان) من أنباء سيبيريا بأن هذا السجين قد قضى عشر سنوات فى الأشغال الشاقة للا شىء فقد ثبت براءته رسميا بعد أن قبض على المجرمين الحقيقيين الذين اعترفوا بقتل الأب . فوقد تم إطلاق سراح الشاب المعيس » [٦] وعقب على هذا الخبر بانفعال يوحى بأن هذه البراءة التى ثبتت بعد سنوات الوقت قد هزته وسببت عواطفه مسا شديدا . وربما بدأ منذ هذه اللحظة يفكر فى كتابة رواية تناقش مفهوم العدالة ، حتى حقق ذلك بعد سنوات بكتابة أربع روايات تدور كلها حول جرائم القتل ، هى : الجريمة والعقاب ، والأبله ، والشياطين ، والإخوة كاراماروف والأولى والأخيرة بصفة خاصة مبنيان بناء بوليسيا محكما ؛ والإخوة كاراماروف أكثر إحكاما من الناحية البوليسية ، بالرغم من أنها أضخم ، وشخصياتها أكثر ، واستطراداتها أطول .

وقبل دستويفسكى بقرنين ونصف قرن قرأ شكسبير قصة بوليسية استمدت إليه من أساطير سكان إسكندناوه وأسلافه وتناولتهم ، فاتخذها أساسا لكتابة أروع مسرحياته « هملت » . وقد لخص الدكتور عبد القادر القط هذه القصة عن كتاب ألف فى أواخر القرن الثانى عشر باللغة اللاتينية ، ولكنه لم يطبع إلا عام ١٥١٤ بعنوان تاريخ الدنماركيين . تقول القصة « إن والد (أملبث) كان حاكما على جوتلاند ، وتزوج (جيروتا) ابنة ملك الدنمارك . وقد أصاب هذا الحاكم شهرة كبيرة بعد أن قتل ملك النرويج فى مبارزة جرت بينهما وأثار ذلك غيره أخيه (فنج) فاغتاله واغتصب عرشه وتزوج أرملته . وهكذا توج جريمة القتل الشائعة بالزواج المحرم . وصمم الفتى (أملبث) أن يثأر لأبيه . ولكنه - لكى يجد فسحة من الوقت ، وبتجنب ما قد يثور حوله من شكوك - تصنع الجنون . غير أنه لم يستطع مع ذلك أن يخفى ما كان ينطوى عليه حديثه - وهو يتظاهر بالجنون - من معنى وتلميح دفع الملك إلى أن يشك فى أمره ، ويحاول أن يصل إلى حقيقة حالته ليعرف إذا كان مجنونا حقا أم يتصنع الجنون . وتوسل الملك إلى عابثه بأن دس إليه امرأة جميلة كانت صديقة قريبة إلى نفسه منذ الطفولة ، لكى تعرفه بالحديث الصريح ، كما استعان الملك بصديق له لكى يستوفى السمع ويعلم ما يدور من حوار بين (أملبث) وأمه فى حجرتها الخاصة . أما المرأة الجميلة فقد حذره إياها أحد أصدقائه المخلصين ، وأما صديق الملك فقد كشف (أملبث) وجوده فى الغرفة مختبأ تحت الفراش ، فطعنه طعنة قاتلة ، ثم مثل بجثته تمثيلا فظيعا ثم راح يؤنب أمه ويرميها بالفجور ، ويأتى تعاشر من قتل زوجها وأبا ولدها ، مقارنا فى ذلك بين سلوكها وسلوك الوحوش والبهائم . وبهذا استطاع أن يرد أمه عن غوايتها . وبعيد إليها ضميرها الذى أفقدتها إياه الشهوة والطمع » [٧]

وهذا الجزء الأول من القصة هو رواية هروسية حسب التقسيم الذى أشرنا إليه آنفا ؛ فيها فارس سيئ هو (أملبث) وفارس بذل هو (فنج) والصراع يدور بينهما حول الفضيلة والرذيلة ؛ فنجح يرتكب أشنع الرذائل إذ يقتل أخاه ويتزوج أرملته ويغتصب عرشه ؛ و(أملبث) هو البطل الشهم الذى يقاتل الرذيلة ، فيثير للثأر لأبيه وعقاب قاتله ، ويرد أمه عن غوايتها ولا يحتدم الصراع فى نفس (أملبث) كما احتدم فى نفس (هاملت) ، وإنما تتخلص القصة بسرعة من الأم كقطب من أقطاب الصراع ، فتزند عن عيبها أمام تأنيب ابنها ، وبذلك لا يكون هناك محال للتردد فى نفس (أملبث) بين واجبه نحو أمه وواجبه نحو أبيه القتيل ، فيشب الصراع مباشرة بينه وبين عمه ، وتتحقق الإثارة المطلوبة فى رواية الهروسية . وفضلا الصراع قد تحقق لها قدر متكافئ من القوة بحيث لا يستطيع أحدهما أن يقضى على الآخر بسهولة ، فالفارس الذليل يملك بسنده إلى كل ما تحت يد الملك من قوة وبطش ، والفارس النبيل ابن الملكة وابن الملك السابق ، وقد أكسبته هذه المكانة حصانة ضد بطش الملك الصريح ، فيلجأ كلاهما إلى التحابل ، يدعى (أملبث) الجنون ، ويحتال الملك لكشف حقيقة جنونه مدس عملائه وجواسيسه عليه . ولتتابع القصة كما لخصها الدكتور عبد القادر القط

« وحين فشل الملك فى الكشف عن سر جنون (أملبث) أرسل به إلى إنجلترا فى صحبة اثنين من حاشيته يحملان لوحا خشبيا حفرت فيه رسالة إلى ملك انجلترا تطلب إليه أن يعجل بقتل الفتى . لكن (أملبث) فتش حقائب الرجلين أثناء نومهما ، فعثر بالرسالة ، واستطاع أن يمحو كلماتها ويفش عليها رسالة جديدة تطلب إلى الملك أن يقتل الرسولين ، ثم ختمها بتوقيع زائف للملك ونجح تدبيره حين وصل إلى إنجلترا ؛ فقتل الملك الرسولين ، واحتفى به احتفاء كبيرا ، وأعجب بذكائه وحصافته فزوجه ابنته . » [٨]

هذا الجزء الأوسط من القصة هو « رواية بحر » حسب التقسيم الذى أوردناه فى أول المقال ، وهى لون من رواية الرحلة ، يتعرض فيه البطل لمخاطر فظيعة ويتغلب عليها . وبنى تعد هذه الرحلة فى كل الأساطير والملاحم والسير الشعبية كأنها تقليد أدبى تحرص عليه . وقد التزم شكسبير هذا التقليد فى مسرحية (هاملت) فجعله يقوم بهذه الرحلة إلى انجلترا ، بالرغم من أنها غير أساسية فى البناء الدرامى للمسرحية ولم

يكتف بما حوت القصة الأصلية من مغامرة الرسالة وتعبيرها ، فأضاف إليها قصة الفرسان وأسر هاملت ، حتى تكتمل لها كل عناصر قصة الرحلة التقليدية . وإذا كان هذا الجزء غير ضروري للبناء المسرحي ، فإنه ضروري للبناء البوليسي ؛ فبعد أن شغل الجزء الأول بالمعلومات وتقديم الأبطال ، واحتفظ للصراع بتوازن دقيق بين قطبيه ، كان من الضروري ـ لمنطق البناء البوليسي ـ أن تنطلق الأحداث وتتحرك بسرعة نحو النهاية في الجزء الثالث والأخير ، فكانت قصة الرحلة . وقد كان شكسبير عالما بدقائق هذا البناء البوليسي ، ولذلك نراه يبسط تكافؤ قوى الصراع بوضوح في صدر هذا الجزء الخاص بالرحلة :

الملك : ما أخطر أن يترك هذا الرجل حرا طليقا ! على أنا لا يسعنا أن نعدم فيه أمر القانون بصراحة ، فإنه محبوب من العامة المفتونين ، وهم لا يرصدون في حكمهم إلا بما تراه أعينهم ، وحين يحكمون لا يفكرون إلا في وسيلة عقاب المجرم ، لا في الجريمة نفسها ولكي يتم الأمر في سهولة ويسر لابد أن يبدو إرسالنا إياه إلى انجلترا مهمة العجلة ، وليد تفكير طويل إن العلل حين تبلغ حد اليأس لا يشفيها إلا علاج المستبئس ، وإلا فلن تشفى قط .[9]

وشيكسبير كمسرحي يعلم أيضا أن قصة الرحلة ومغامراتها ستولد خللا في البناء المسرحي . وحتى يوفق بين الحبكة البوليسية والحبكة المسرحية ، لا يقدم لنا هذه القصة داخل الإطار المسرحي ، بل يقدمها لنا مروية على لسان هاملت بعد عودته في عبارات سريعة لا تعوق اندفاع الحركة المسرحية إلى نهاية القصة

* * *

فإذا كانت الرواية البوليسية قديمة قدم الأساطير نفسها ، وإذا كان البناء البوليسي قد أجاد برداد بروزا منذ استلاح الرواية من ثوب الأسطورة حتى استغل بلون خاص به في أواخر القرن الماضي ، وإذا كان البناء البوليسي يستهوي كبار الأدباء ويقدمهم بسيج مضمون الرواح بين قرائهم ، وإذا كان هؤلاء الأدباء الكبار يستغلون قصص الجريمة أيما وجدوها ، إما قراءة مثل شيكسبير ، وإما سماعا مثل دستويفسكي في الإخوة كارامازوف ، وإما معاصرة مثل نجيب محفوظ في اللص والكلاب ، وإذا كان هؤلاء الأدباء الكبار أيضا يتفنون البناء البوليسي حتى ليصح أن يسمى محاجهم ـ أو جزء كبير من محاجهم ـ إلى هذا الإتقان ـ إذا كان هذا كله صحيحا ، فلماذا إذن هذا الموقف المريبي الذي يقفه النقد من الرواية البوليسية ؟

لعل مناقشة أكثر تفصيلا لرأي النقد تعين على الإجابة عن هذا السؤال .

كتب الأستاذ (**روكو فونتو**) أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعه اللنوي الأمريكية بضع صفحات مركزة جمع فيها أهم ما يأخذه النقاد على الرواية البوليسية ، أو رواية (الموقف أو الحبكة المعقدة) كما يسميها .

وهذه الدراسة المركزة كانت تمهيدا لمناقشة مجموعة من القصص القصيرة التي يدرسها لتلاميذه ، ولكنه فر في أكثر من مكان فيها أن ما ينطبق من أحكامه على القصة القصيرة ينطبق أيضا على الرواية الطويلة ، مع استثناءات قليلة تحكم الاختلاف التكنيك بين النوعين ، بحيث يمكن أن نتخذ من دراسته تلك أساسا لفحص موقف النقد الأدبي من الرواية البوليسية .

(أ) يبدأ الناقد بتعريف الرواية البوليسية تعريفا يفرق بينها وبين الرواية الأدبية ، أو الرواية ذات المستوى الرفيع كما يسميها ، فيقول

« هي تلك الرواية التي تعتمد اعتمادا مكثفا على إطار من الأحداث الفضيعة ، أو التحولات غير العادية ، أو التطورات المثيرة للدهشة . أو المفاجآت التي يخرجها الكاتب من عبه كما يخرج الحاوي الأرانب من صندوقه . »[10]

فهذا التعريف يحكم على الرواية بالرخص والابتذال ـ أي بأنها رواية بوليسية ، حيث سبق أن وحد بين الوصفين ـ إذا كانت تعتمد على « أحداث مكثفة ـ تحولات غير عادية ـ تطورات مثيرة للدهشة ـ مفاجآت كألعاب الحواة . ويمكن رد هذه الصفات الثلاث الأخيرة إلى عنصر المصادفة .

ولا يماري أحد في أن الرواية التي تعتمد على هذه الأشياء ، وهذه الأشياء وحدها ، هي هراء وعبث بحكم القارئ قبل الناقد بسقوطه وهناك حقا روايات هذه الصفة ـ وهي ليست روايات بوليسية فقط ! في كثير من الروايات السياسية المذهبية مثلا لا نعدو أن نكون مجموعة من الحوادث والمواقف غير المنطقية مع نفسها ، أي أنها تحولات غير عادية وتطورات تثير الدهشة . ثم يقدم الكاتب الحل المذهبي كأنما أخرجه من جراب الحاوي . ولا تضم الرواية بعد هذا غير بعض الشعارات والمنشورات السياسية .[11] وقبل ظهور هذا اللون من الروايات السياسية نجد كثيرا من الروايات الرومانسية يعتمد على هذه العناصر اعتمادا كبيرا ؛ فلقاء البطل بالبطلة بغير صدفة ؛ وفي تطور مفاجئ يمرض البطل أو البطلة بالسل دائما ، ولا يوجد شيء منطق مع بناء الرواية غير موت أحدهما أو كليهما ! ويجري هذا كله وسط حشد مكثف من الحوادث العاطفية المثيرة للدموع .

المأخذ إذن عام وموجود في كثير من أنواع الرواية ، فلماذا يلصق بالرواية البوليسية وحدها ؟ ولماذا تزدرى لمجرد أنها بوليسية في حين نتعامل الأنواع الأخرى معاملة علمية ، فنفحص كل رواية على حدة ، وربما ما كان صعبا ليس فيه إلا هذه المآخذ ، ويقبل في دائرة الأدب الرفيع ما كان ناصحا بصحا بعضي على هذه المآخذ وإن كان لا يليها شيئا ؟

الحق أن الأمر هنا أمر كاتب رديء وكاتب جيد ، ورواية صعيفة ورواية متقنة ، وليس أمر نوع وراقي ونوع آخر ، فهذه المآخذ تنصب على عناصر جوهرية في العمل الروائي بصورة عامة . والأحداث التي يعاب الاعتماد على تكثيفها هي أساس التصنيف النوعي للرواية كفن أدبي متميز عن الفنون الأخرى ؛ فما يجعل الرواية رواية وليست قصيدة ولا مقالا مثلا هو أنها تعبر عن موضوعها بالأحداث ؛ أي بمجموعة من

الأعمال تقوم بها الشخصيات أو تقع لها . ولكل هناك نوعين من الأعمال ، أولها هذه الأعمال التي لا نربط بينها أسباب منطقية ، أي لا يتبع أحدها من الآخر كما تتبع النتيجة من السبب أو المعلول من العلة ، ولنصطلح على نسبتها حوادث ، ومصدرها حادثة ، وثانيهما هي الأعمال التي نربط بينها علاقة العلة ، ولنصطلح على نسمتها أحداثا ، ومصدرها[١٢] حدث . والنوع الأول لا علاقة له بالفن الروائي ، فأن يخرج شخص من بيته فيصدمه سيارة مثلا لا يصنع رواية ، إنما هي حادثة عادية ، أما أن يخرج شخص من بيته فيصدمه سيارة يقودها عدو له كان يترصد خروجه ليقتله ثم عجلانها ، فهذا حدث قصصي ، إذ إن صدمة السيارة جاءت نتيجة لترصد السائق له ليقتله ، وهذا بدوره نتيجة للعداوة التي بينهما ومثل هذا التمرين بين الحادثة وبين الحدث القصصي ضروري لنوضح ما ذكره ووكو فورستر من المآخذ على الرواية الوليسية ؛ فهو يحدد بخلاء معنى إطار الأحداث القصصية[١٣] ، إذ يجعل الأمر غير مقصور على الأفعال العنيفة والسريعة ، فهذه حوادث وليست أحداثا . وهو بذلك يسوي بين وحل يهتم مدفعا رشاشا وبعرعه في صدر خصمه ، وبين وحل يلمس برفة يد حبيبه ، فادام كل من الفعلين صادرا عن منطق الرواية ، ومادام مرتبطا بما يسبقه وما يتلوه من أفعال برباط العلية الذي أشرنا إليه ، فكلاهما حدث قصصي له نفس الأهمية في البناء الروائي ، وعندئذ يصبح التكثيف عبثا غير وارد ، لأن الأفعال ، مهما تتابعت وكثرت في الرواية ، إما أن تكون أحداثا فهي إذن ضرورية ، وإما أن تكون حوادث فهي إذن حشو وليست تكثيفا . هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية يكون ما فيها من تحولات غير عادية ، ومن بطولات مثيرة للدهشة ، ومن مفاجآت كأرانب الحاوي ، أمرا غير وارد أيضا ، لأنها إن كانت مترابطة فرابطها عليا ، ومنبثقة من منطق الرواية اتساقا صحيحا . تكون (أحداثا) بالمعنى الاصطلاحي ، ويكون ما فيها من إثارة للدهشة والمفاجأة براعة من الكاتب تحسب له لا ألاعيب حواة تحسب عليه . أما إن كانت غير منطقية ، فهي (حوادث) بالمعنى الاصطلاحي ، وتكون عجزا من الكاتب وضعفا في الموهبة القصصية تجعله يعتمد على المصادفات في تطوير بنائه الروائي وفي تصعيد ذروة قصته . وعندئذ يكون كاتبا ضعيفا يكتب رواية رديئة ، سواء كانت رواية بوليسية أو عاطفية أو سياسية أو سيكولوجية أو اجتماعية ، وإن كان اللونان الأخيران أصعب من أن يفكر كاتب في اقتحام مبدانهما إلا إذا كان قادرا ناضج الملكات والأدوات .

وكثير من الأعمال الروائية التي أجمع النقاد على رفعها وسموها يعتمد على أحداث لو جردت من ترابطها العلي ، أو أخرجت من الإطار المنطقي العام للرواية نفسها ، فلن تزيد عن مجموعة من الحوادث الشاذة غير العادية ، والتطورات غير المعقولة . والمفاجآت التي تتوالى على مفاجآت الحواة ، فالحب الذي نشأ بين كاترين وهنكليف في «مرتفعات وذرنج» حب لا يحدث عادة بين الطبقات ، وكثير من تصرفات هيثكليف بعد سلوكا شاذا ليس له ما يبرره إلا منطق الرواية نفسها وإقدام جورج على قتل ليبي في «رجال وفئران» لتناسبك عمل لا يفعله العقل إذا أغفلت الدوافع التي بسطها المؤلف خلال الرواية كلها . ولا أعتقد أن أمهر الحواة يستطيع أن يخرج من جرابه مفاجأة أشد براعة وحدثا من الحكم الذي أصدره بورشا في «تاجر البندقية» بأن يقتطع شايلوك وطلا من اللحم من صدر أنطونيو دون أن يريق نقطة دم لم ينص عليها العقد بينهما .

ولو شئنا أن نتتبع هذا الضرب من الأعمال غير العادية والمفاجآت غير المتوقعة في كل الأعمال الأدبية ذات المستوى المجمع عن رفعه لها أعيانا الأمر ، بل لكان عثورنا على رواية تخلو منه هو المعجز ولكن الروائيين قدموه إلينا في إطار (أحداث) قصصية لا (حوادث) مفككة . فالمسألة إذن تتعلق بقدرة الكاتب وملكته ، وليس بطابع فوق وواقع دون فوق .

* * *

(ب) بعقد «ووكو فورستر» مقارنة بين الرواية البوليسية والرواية ذات المستوى الرفيع فيقول :

«إن كاتب الرواية ذات الحبكة المعقدة Plot - Complication story هو راوي حكاية في المقام الأول وعمله يكون للخط الروائي (الأحداث التي تتحقق الحبكة من خلالها) مكان الصدارة على أي شيء آخر وعلى العكس من قصة الشخصية The Character Story . فإن قصة الحبكة المعقدة تعني بأن تخبرنا عن (ماذا حدث) أكثر من عنايتها بإخبارنا عن (لماذا حدث ما حدث) . وعلى العكس من قصة الجو The Atmospheric Story . فإنها تعني بأن تبني التشويق والإثارة عن طريق حدث أو سلسلة من الأحداث المثيرة للتوتر ، ومن خلال عدد من التوترات الثانوية ، أكثر مما تفعل من خلال المزج الفني الماهر لعناصر المشهد Setting مع الحالات النفسية والمواجهة وهي أيضا ، على العكس من قصة الفكرة مصممة على كشف حدث معين أو سلسلة من الأحداث ، أكثر مما هي مصممة على استكشاف فكرة متحدية أو إبراز حقيقة كونية»[١٤]

بتحليل هذه المقارنة نجدها مبنية على فكرة التناسب في النقطة الأولى ، وعلى فكرة الانفصال في النقطتين الأخريين ، فقصة الشخصية تعطي لإبراز (لماذا حدث) نسبة أكبر من تلك التي تعطيها قصة الحبكة المعقدة ، التي تهتم بإبراز الحدث نفسه أكثر من اهتمامها بإبراز (لماذا حدث هذا الحدث) ، فإذا طغت عناية الكاتب بإبراز الحدث على عنايته بالدوافع الشخصية والسيكولوجية والاجتماعية الكامنة وراء هذا الحدث ، احتلت النسبة بين العنصرين ، وهبط مستوى الرواية إلى السوقية والابتذال . وهذا صحيح بغير شك . وهناك كثير من الروايات لا تحوي صفحاتها غير حوادث (لا أحداث) متوالية ، يركب بعضها بعضا دون سبب ، غير رغبة الكاتب في حشد أكبر عدد من الحوادث الغريبة التي يتوهم أنها تشد اهتمام القارئ وتشوقه . غير أن لنا على هذا المأخذ ملاحظات :

١ ـ إنه ليس مقصورا على الرواية البوليسية . فكثير من الروايات الحسية الرخيصة لا نجد فيها غير هذا الحشد من الحوادث والمواقف التي لا دافع وراءها غير الرغبة في الإثارة ، على الرغم من أن موضوع

الجنس مجال خصب للدوافع الشخصية والسيكلوجية والاجتماعية .

٢ ـ إذا صح أن تعليب عنصر (ماذا حدث) على (لماذا حدث) يهبط بالرواية إلى الرخص والابتذال ، فإن العكس صحيح أيضا ؛ لأن تعليب عنصر (لماذا حدث) على (ماذا حدث) يفكك عرى الرواية ويجرحها من مجال الرواية كلية إلى مجال آخر كالدراسات النفسية أو الاجتماعية .

٣ ـ لابد إذن من وجود تناسب بين العنصرين بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر ؛ أى أن الرواية الجيدة يسعى أن نعى بتقديم (ماذا حدث) بنفس القدر الذى نعى به بتقديم (لماذا حدث ما حدث) ؛ تتساوى فى هذا الرواية البوليسية والعاطفية والنفسية والسياسية .. إلخ .

٤ ـ لم يغفل كتاب الرواية البوليسية هذا التناسب ، فكثير من رواياتهم تخفقه بدرجة أو بأخرى ويقيم المهتمون بها ما يقرأون منها على هذا الأساس . وهذا ألفريد هتشكوك ، أبرز المختصين فى تقديم هذا اللون فى السينما ، يكتب فى مقدمة بعض مختاراته المنشورة «إن أفضل القصص البوليسية التى تكتب اليوم وأكثرها بقاء ، هى تلك التى تركز على (لماذا) بدرجة متساوية على الأقل مع تركيزها على (من فعل) و(كيف فعل)»[١٥] .

٥ ـ قد يتحقق أحيانا هذا التناسب بدرجة عالية تجعل الرواية محل نزاع بين المنسوبين . فما فيها من أحداث مثيرة يجعلها واقعة بين قراء الرواية الرخيصة المتدنية ، وما فيها من تحليل للدوافع الشخصية والنفسية والاجتماعية يضعها فى أعلى مستويات الرواية الرفيعة . والمثل الواضح لهذا المستوى الثانى هو رواية لورنس المشهورة (**عرامبات لادى تشاترلى**) التى يعدها النقد إحدى آيات الأدب الإنجليزى المعاصر ، وتصدر لها طبعات بطبعة جيدة التغليف ، وفى نفس الوقت تطبع طبعات خشنة معلقة بورق أبيض ، لتباع سرا لهواة القصص الجنسية الممنوعة . ومن الطريف أنى رأيت النسخة السرية فى بدروم إحدى المكتبات . بينما كانت النسخة المطبعة معروضة فى واجهة نفس المكتبة .

أما فكرة الابتذال التى يبنى عليها **ووكو فومنو** مقارناته بين الرواية ذات المستوى الرفيع والرواية البوليسية ، فتتمثل فى أن الأحداث المثيرة والمدروسة الثانوية تحل فى الرواية البوليسية محل المزج الفنى بين عناصر المشهد والحالة النفسية فى الرواية ذات المستوى الرفيع . كما تتمثل أيضا فى إحلال الكشف عن الأحداث فيها محل الكشف عن الأفكار المتحدية والرائدة فى الرواية الأدبية . والحق أن هذا التقسيم إلى أبيض وأسود أمر لا تؤيده الشواهد . فكثير من الروايات المجمع على أنها رفيعة المستوى تلجأ إلى الأحداث المثيرة لخلق جو من الرعب والتوتر . ومسرحيات **شيكسبير** بصفة خاصة حافلة بمناظر الدم والأشباح التى لم يقصد من ورائها إلا التأثير فى مشاهدى مسرحه . ولا يعنينا هنا أنه كان يفعل هذا استجابة لروح العصر ، ومنافسة للفرق الأخرى فى اجتذاب الجماهير ، إنما يعنينا أن وجود هذه المناظر لم يسقط رواياته إلى حضيض الابتذال والسوقية . كذلك فإن الفكرة المتحدية أو الكاشفة لحقيقة كونية ليست سمة شائعة فى الروايات ذات المستوى الرفيع . فليست كل رواية أثارت حربا أهلية كرواية «**كوخ العم توم**» فيما يرون ، وليست كل رواية أدت إلى صدور تشريعات تحمى الأطفال ، مثل رواية «**أوليفر تويست**» ؛ إنما هى قلة من الروايات تزامن ظهورها مع حاجة المجتمع إلى التغيير . ولا أزعم أن بعض الروايات البوليسية قدمت أفكارا متحدية أو أثيرت حقائق كونية ، ولكن مما يلفت النظر هذا التزامن الواضح بين ظهور فكرة اللص الشريف الذى يسرق الأغنياء ليعطى الفقراء ، وبين وضوح فساد الرأسمالية والاحتكار وتراكم الأموال فى بدايته قليلة خلال القرن التاسع عشر . ولو أتيح للدارس أن يبحث هذه الملاحظة فلست أشك فى أنه سيعثر على صلة ما بين ظهور شخصية مثل أوسين لوبين أو سكلر وبين شيوع الفلسفات الاشتراكية فى أوروبا

* * *

(ح) ينتقل الناقد بعد ذلك إلى المقارنة بين الصراع فى كل من النوعين فيقول : «**وفى مجال الصراع Conflict فإن الرواية الرخيصة (مثل أغلب روايات الحبكة المعقدة) تعتمد على صراع الإنسان ضد الإنسان ، أو الإنسان ضد الطبيعة ، فى حين تعتمد القصة الرفيعة على الصراع الأكثر تأثيرا فى النفس ، والأشد تعقيدا ، وهو صراع الإنسان ضد نفسه**»[١٦] .

ووضع القضية على هذه الصورة فيه تبسيط شديد ، فالإنسان لا يصارع أى إنسان ، بل إنسانا معينا هو عدوه أو نقيضه ، والعداء والتناقض لا ينشآن من فراغ ، بل هما نتيجة لموقف معين اختلفت وجهة نظر أحد الطرفين إليه عن وجهة نظر الآخر اختلافا **لا أمل معه** فى التقاء أو حتى فى تقارب ، بحيث لا يعدو الحقيقة إذا قلنا إنه صراع بين فكرتين متناقضتين ، اتخذت كل منهما من أحد الطرفين ممثلا لها . فالصراع فى حشمة الأمر ليس صراعا بين إنسان وآخر ، أو إنسان ونفسه ، أو إنسان والطبيعة ، مقدر ما هو صراع بين فكرتين تجسدت إحداهما فى إنسان ، وتجسدت الثانية فى إنسان آخر ، أو فى ظاهرة كونية ، أو تجسدت فى الإنسان نفسه فتناقضت سلوكه مع الفكرة الأولى . وهنا لا يكون التساؤل هو من يصارع من ؟ بل هو فهم يتصارعان . وخلال الصراع فى مسرحية **أوديب** لا يرجع إلى أن أوديب يصارع الآلهة . وإنما يرجع إلى فكرة خاطئة هى من يملك مصير الإنسان ، أما كون أوديب ملكا ، وكونه يصارع آلهة فأمر ثانوى فى تقييم الصراع ، والدليل على ما نقول هو ما خلفه المسرح بعد أن تخلص من تأثير الخطأ الذى وقع فيه أوسطو عندما ظن أن التراجيديا ـ كى تكون خاطئة ـ يعنى أن يكون أبطالها ملوكا أو آلهة وأضاف آلهة ، فقد استطاع إبسن أن يقدم صراعا خاطئا فى بيت الدمية بين روحين من الطبقة البرجوازية ، ولكنه كان صراعا يدور حول نفس الفكرة الخاطئة فى أوديب من يملك مصير الإنسان ؟ . ومن جهة أخرى كتبت مسرحيات كثيرة لا قيمة لها مع أن الصراع فيها يدور بين نفس الروحين البرجوازيين ، ولكنه يدور حول مصروف البيت مثلا . أو حول علاقة حب جديدة بين أحدهما وطرف ثالث .

فإذا ما تقرر أن التفضيل هو فى قيمة الفكرة التى يدور حولها الصراع حق لنا أن نطرح تساؤلين

١ ـ ما حدوى هذا التقسيم إلى صراع بين إنسان وإنسان ، أو إنسان وظاهرة كونية ، أو إنسان ونفسه ؟ إن الأجدى في رأيي هو النظر إلى التلاؤم بين طبيعة الفكرة المتصارع حولها ، وبين من تحسست المواقف المتناقضة فيهم لبقوموا بالصراع . وقيمة « هاملت » ليست في أن الصراع يدور في نفس هاملت ، وإنما في أن نفس هاملت هي الأكثر ملاءمة ليدور فيها هذا الصراع . ولننظر إلى المسرحية في بساطتها التي كتبها بها شيكسبير ، بعيدا عن عشرات التأويلات والتخريجات التي اكتنفتها النقد فيها . إن الصراع يدور بين عاطفتين متنافستين لا سبيل أمامها إلى التقارب أو الالتقاء ، عاطفة الثأر لأب قتل غدرا ، وعاطفة الحب لأم هي التي قتلت الأب أو أسهمت في قتله ؛ فلم يكن من الممكن أن يدور الصراع بين هاملت وشخص آخر أو بينه وبين ظاهرة كونية . ولهذا أدار شيكسبير الصراع في نفس هاملت وحده لضرورة فنية ؛ ومن هنا اكتسبت هذه الروعة وهذا الجلال الذي جعلها أثرا فنيا خالدا . ولو كان الأمر ـ كما يقول روكو فومنتو ، وكما يقول كثير من النقاد ـ أن سمو المسرحية يرجع إلى أن الصراع يدور فيها بين هاملت ونفسه ، بغض النظر عن ملاءمة هذا الموضوع الصراع ، لما كان أسهل على شكسبير ـ وعلى أي روائي أو مسرحي آخر ـ أن يدير الصراع في مسرحياته بين البطل ونفسه حتى يكتب لها الخلود

لقد كتبت قصة هاملت قبل شكسبير عدة مرات ، كتبت بوصفها جزءا من تاريخ الدانماوك ، وكتبت قصة ، وكتبت مسرحية شعرية معاصرة لشكسبير[١٧] ولو رجعنا إلى هذه الكتابات لوجدنا أنها جميعا تدير الصراع في نفس هاملت مدوحة أو بأخرى ، فلماذا لم تنل واحدة من هذه الكتابات ما نالته مسرحية شيكسبير من التقدير والخلود ، مادام الفيصل هو أن الصراع بين الإنسان ونفسه سمة الأدب الرفيع ؟ لا شك في أن الأمر يرد إلى سبب آخر ، هو عبقرية شكسبير نفسه ؛ فقد مكنته هذه العبقرية من أن يخفي لطرق الصراع ـ عاطفة الثأر وعاطفة حب الأم ـ قدرا منكافئا من القوة ، فلم يستطع أحدهما أن يتغلب على الآخر خلال المسرحية على نحو أدى بهاملت إلى التردد والاهتزاز والتناقض في السلوك والفورات العاطفية ؛ تلك السمات الهاملتية التي دخلت التاريخ . وهذا ما عجز عنه الآخرون ، الذين كتبوا الرواية قبل شكسبير .

٢ ـ ومادام الأمر في حقيقته صراعا بين أفكار تجسدت في شخصيات ، فلنا أن نتساءل عن طبيعة الصراع في الرواية البوليسية . ولنتخذ لونا واحدا من ألوانها لنبحث هذه النقطة من خلاله ، ولنكن أبعد هذه الألوان عن مجال الأدب ، وهو رواية التحقيق . ومن الواضح أن الصراع فيها مباشر بين المحقق والمجرم ، فيها العدوان اللذان لا يمكن أن يتقاربا . بيد أن من الواضح أيضا أن العداوة بينهما ليست عداوة شخصية ، وغالبا ما يكون لقاؤهما في الرواية هو اللقاء الأول في حياتهما ؛ فليس ثمة مجال إذن لافتراض أدنى شيء لعداوة شخصية بينهما ، ولكن كلا منهما يمثل فكرة تقف في مواجهة حاسمة مع الفكرة الأخرى ؛ فالمجرم شخص يخرق القانون ، والمحقق رجل يحمي القانون ، ومن ثم كان الصراع حتميا بينهما ؛ فهو إذن في النهاية صراع بين فكرتين تجسدت كل منهما في شخص . وهنا يجمل بنا أن نتساءل مرة أخرى إن كان من الممكن أن تتجسد الفكرتان المتناقضتان في شخص واحد فتتفاعما سلوكه ، كما هو الشأن في **هاملت** ؟ ممكن بغير شك ولكنه غير طبيعي ، أي أنه ليس أكثر صور التجسد ملاءمة . وعندما حاول بعض الروائيين تحقيق هذه الصورة غير الطبيعية من التجسد لجأ إلى أسلوب فريد لا يتكرر . وفي رواية « **دكتور جيكل ومستر هايد** » مثل واضح على هذا ؛ فقد لجأ **ستيفنسون** إلى اختراع جيكل يطمو به جانب الشخصية الذي يخرق القانون فتسيطر على الجانب الآخر منها الذي يحترم القانون . وهذا أسلوب يعتمد نجاحه على ألا يتكرر في أكثر من رواية . ولا شك في أن ازدواج الشخصية قد عولج في كثير من الروايات بعد **ستيفنسون** وقبله ، ولكن هذه الروايات كانت تعنى بالتحليل النفسي في المقام الأول ، وكان إطار الأحداث القصصية في خدمة هذا التحليل النفسي ؛ وهذا يضعها تحت تصنيف آخر غير الرواية البوليسية . أما الرواية البوليسية فلا يصلح لها مجال آخر لصراع الفكرتين إلا أن تتجسد واحدة منهما في شخص محقق يقف مع القانون ، وتتجسد الثانية في مجرم ضد القانون . وكان **ستيفنسون** يريد أن يكتب رواية بوليسية عن رجل شرير بطبعه ولكن مكانته الاجتماعية تفيد حرمته في حرف القانون . وكان دكتور جيكل في المخطوطة الأولى للرواية شريرا بطبعه ، ولكنه كان مزدوجا خائنا ، فجاء اختراعه الجانبي لينحو في شخصية حديثة ، ويرتكب ما يشاء من آثام ، دون أن تمتد آثارها إلى شخصيته المعروفة والمحترمة . ولكن **ستيفنسون** أعاد كتابة الرواية بالصورة التي نشرت بها . ويعلق سيرجرامام بلفور ـ الذي أطلع على المخطوطة الأولى ـ على هذا التعديل قائلا : « كانت الرواية الأولى أقل مهارة وصفلا وأخف حدة في التأثير ، من الرواية الثانية . كان دكتور جيكل في الأولى شريرا إلى الأعماق ، ولم يكن مستر هايد (البديل) إلا مرحلة للتحول . ثم كتب **ستيفنسون** نصا جديدا ، مدركا أنه قد أخطأ في المعالجة ؛ فقدم شخصية أعمق تأثيرا ، لأنها إنسانية في أعماقها . »[١٨]

وهناك رواية ثانية عالجت الجريمة بإدارة الصراع بين فكرتين في نفس البطل ، وهي رواية « **الجريمة والعقاب** » **لدستويفسكي** ؛ ولكن الفكرتين ـ أو جناحي الفكرة الواحدة ـ كانتا تغتصبان هذا قلبا ؛ فالرواية تحاول أن تجيب عن سؤال هل مقتل عجوز بخيل لانقاذ مستقبل شاب مثقف طموح يعد جريمة ؟ ومع أن في الرواية محققا ، ومع أنه يسعى طوال الرواية ليوقع براسكولينكوف ، إلا أن الصراع الخفي يدور في نفس راسكولينكوف ، التي هي أنسب المبادين وأكثرها ملاءمة لإدارة مثل هذا الصراع .

أما قول فومنتو إن الصراع بين الإنسان والطبيعة يجعل الرواية وحيدة مبتذلة ، فإن في رواية « **العجوز والبحر** » **لهمنجواي** أكبر برهان على أن هذا ليس هو الرأي الأخير في هذا الموضوع . والحق أن الصراع الحاد بين صراع الإنسان ضد الإنسان ، أو صراعه ضد الطبيعة ، أو صراعه ضد نفسه ، إنما هو تعريف بسقط من حسابه عند التقييم طبيعة الصراع نفسه ، وأي الأنواع الثلاثة هو ألين به ، وأقدر على إبرازه ، وإتاحة الفرصة أمام الكاتب لصعوده إلى الذروة المتناهية ؛ كما أنه يغفل

فى الحكم العام موهبة الكاتب نفسه ؛ إذ يتفاوت النجاح بين كاتب وآخر كل حسب موهبته ، لا حسب لون الرواية التى يكتبها ، بوليسية كانت أم غير بوليسية

* * *

(د) يتحدث الناقد بعد ذلك عن الحبكة والدروة فيقول . **«القصة البوليسية تعتمد على الحبكة الشديدة وتنتهى إلى ذروة واضحة من السهل إدراكها ، فى حين تعتمد القصة ذات المستوى الرفيع على حبكة أقل تعقيدا ، ودروتها من الخفاء والغموض بحيث يعتقد القارئ المتسرع أو العاقل أن الرواية لا تبلغ ذروتها ، أو أن ذروتها مشوشة غامضة .»**[19]

وهنا نرى الناقد قد ربط بين أوصاف غير مرتبطة بالضرورة ؛ فمدة إتقان الحبكة ووضوح ذروتها لا يعنى سهولة إدراكها بالضرورة ، فربما كان إتقان الحبكة يقتضى جهدا كبيرا فى تتبع خيوطها ، وتركيزا شديدا فى ملاحظة العلاقات وتطورها ؛ حتى ينتهى إلى إدراك الذروة بوضوح . وهذا ينطبق على الروايات الأدبية كما ينطبق على الروايات البوليسية ، ويلمسه القارئ فى بعض روايات **أجاثا كريستى** بنفس القدر الذى يلمسه فى بعض روايات **توماس هاردى** . وأعرف مثقفين على قدر وسيع جدا من الثقافة يعجبهم فى **توماس هاردى** أنه وصافة ، ومعنى هذا أن وصفه للطبيعة ، وللشخصيات خصوصا ، فى رواياته قد استغرق كل انتباههم أو جله فلم ينتبهوا إلى إتقانه الشديد للحبكة الروائية . فالقول بأن إتقان الحبكة من سمات الرواية الرخيصة ، وأن تراجيا أو عموصها ونشوشها ، من سمات الرواية الرفيعة ، قول لا تؤيده إلا شواهد قليلة ، لا تصلح لتعميم الحكم . ولعل المسرح يحكم بطبيعته أقدر على نقض هذا الرأى ؛ فهذا الذى يزعم أن لحبكة (**أوديب ملكا**) أو (**تاجر البندقية**) أو (**عطيل**) حبكة غير متقنة ، وأن ذروتها غير واضحة ؟ حتى **مسرح العبث** يقدم لنا فى بعض نماذجه حبكة متقنة وذروة واضحة . ولعل مسرحية «**قاتل بلا أجر**» **لبونسكو** مثل واضح على ما نقول ؛ فهى لا تقل فى إتقان حبكتها وسيرها قدما نحو ذروتها عن مسرحية «**المصيدة**» **لأجاثا كريستى** . أما إلغاء الحبكة إلغاء مقصودا فى بعض نماذج **مسرح العبث** و**الرواية الجديدة** فشىء آخر ، ثم إنه موجة فنية فصاراها أن تضيف إلى روائع الأدب التقليدى نماذج جديدة ، ولكنها لن تلغى أبدا وجوده أو تقلل من قيمته نجاحها فى الخروج على تقاليد الحبكة المتقنة

ونفس ووكو فوسوف نسجل ما يأخذه النقد على الرواية البوليسية فيتحدث عن الشخصيات وعن الأسلوب ، ولو شئنا أن نناقش كل ما أورده فى دراسته عنها لخرجت بنا المناقشة عن الحيز المقدر لهذا المقال . ولكن نجمل الأمر فى أن كل هذه المآخذ ـ مثل سابقتها بالنسبة للبناء والصراع والحبكة ـ إنما مرجعها إلى الفروق بين كاتب جيد وآخر ردىء ، لا بين نوع روائى ونوع آخر . فالعيب ليس فى أن الرواية بوليسية ، بل العيب فى أن كاتبها لم يحسن عمله ، تماما كما يحدث بالنسبة إلى الروايات غير البوليسية .

لعلنا استطعنا ـ فيما أوردنا من تتبع لجذور الرواية البوليسية ، ومن فحص لموقف النقد الأدبى منها ـ أن نثبت أنها رواية مثل الأنواع الروائية الأخرى التى يعترف بها النقاد ، غير أن هذا لا يكفى لتبرير رواجها بين القراء ، ولا لتفسير إقبال كبار الأدباء على الاستعانة بنجاحها فى بعض روائعهم ، ولا للمطالبة بإعطائها ما هى أهل له من اهتمام النقاد والدارسين ، فلا بد من أن تكون لها مميزات تنفرد فيها عن غيرها من الأنواع الروائية الأخرى ، حتى تكون جديرة بهذا الرواج وبما تطالب به من اهتمام

والحق أن أبرز ما يميز الرواية البوليسية عن غيرها من الروايات بمقدار ما فيها من إثارة لا يتوافر فى الألوان الأخرى . والإثارة ـ إذا كانت متقنة وفى موضعها الصحيح ـ تعد ميزة ، لا عيبا كما يتصور بعض النقاد ؛ فأقصى ما يطمح إليه الكاتب أن يستولى على اهتمام قارئه ويسيطر على مشاعره وأفكاره فيوجهها الوجهة التى يشاء ، والتى من أجلها كتب ما كتب . ولا يهم له هنا مثل الإثارة التى تدفع القارئ إلى متابعة القراءة إلى آخر كلمة . والرواية ليست كتابا فى الفلسفة أو التاريخ أو المجتمع ، يقصد القارئ إلى دراسته قصدا ، ويتحمل فى سبيله ما يلقى من عنت ، وإنما هى لون من القراءة الحرة ـ شئنا أم أبينا ـ نجتذب القارئ إليها ، للمرة فيها لا لهدف خاص به هو ، وإذا لم تتوافر هذه المتعة فإنه يلقى الرواية من يده قبل أن يكمل بضع صفحات منها . وهذا ما يتحاشاه الكاتب الذى يريد أن يصل إلى عقل قارئه وإلى نفسه . ومن هنا فإنه يسعى إلى أن تتضمن روايته قدرا من الإثارة يحمل القارئ على متابعته إلى النهاية . وسوف نقصر حديثنا هنا على الإثارة فى لون واحد من الرواية البوليسية ، هو رواية التحقيق .

والإثارة ، كما قلنا آنفا ، هى تحريك الشىء بعد سكون ، أو بعد حركة ذات عجلة منتظمة . والشىء المقصود هنا هو شعور القارئ وعقله ، وغالبا ما يكونان عند بدء القراءة فى حالة سكون ، وحيادية بالنسبة إلى الرواية ، موضوعا وشخصيات ، على الأقل . ومع بداية القراءة ، أى الاتصال بالموضوع والشخصيات ، تبدأ الإثارة ، أى تحويل المشاعر والعقل من حالة سكون ، أى جمود بالنسبة للرواية ، إلى حالة حركة ، تبدأ بطيئة ثم تتسارع كلما مضينا مع القراءة ، أى مع الاتصال بالموضوع والشخصيات ، تماما كما يبدأ الثلج فى التحول من حالة التجمد إلى حالة السيولة عندما يتصل بمصدر للحرارة ، وكلما طال اتصاله بهذا المصدر ، وكلما ازدادت كمية الحرارة ، ازدادت حركة جزيئات الماء وتصادمها حتى تصل إلى الغليان ثم إلى حالة البخار ذى القوة الرهيبة ، التى تدفع أضخم الآلات . وهذا الشبيه نوضحه . فما يحدث عند اتصال الثلج بمصدر للحرارة هو تماما ما يحدث ـ أو ما ينبغى أن يحدث ـ عند بدء قراءة الرواية . وكل ما فى الأمر أن الإثارة تحل محل الحرارة . ومعنى هذا أن الإثارة التى تحدث فى مشاعر القارئ وعقله قد انتقلت إليه من الرواية . وهكذا يكون لدينا إثارتان . إثارة فى عقل القارئ ومشاعره ، وهى ما عرفناها بأنها تحريك بعد سكون ، ثم إثارة فى الرواية نفسها . وهى التحريك المتجانس بعد حركة ذات عجلة منتظمة ، وهذا التعريف هو الذى يضع أيدينا على سر الشاء الغصصى فى

الرواية البوليسية ـ فلابد أن تبدأ أحداث الرواية متحركة بعجلة منتظمة ، وتستمر في هذه الحركة صفحات تكفي لأن تنتقل سرعتها الرتيبة إلى مشاعر القارئ أو عقله فتخرجه من سكونه أو جموده بالنسبة إلى الموضوع والشخصيات ، إلى حركة منتظمة مماثلة ، ثم تتحرك أحداث الرواية حركة مفاجئة تخرج بها من السرعة المنتظمة ، وتخرج معها عقل القارئ ومشاعره ، إلى تساوق يزداد بعجلة غير منتظمة ، لايتحكم فيها ويوجهها إلا موهبة الكاتب وحدته وقد عبر **ألفريد هتشكوك** عن هذه الطريقة بصورة أكثر وضوحا وإن كانت عبر دقيقة « تتميز رواية التحقيق detective fiction عن كل الأنماط الأخرى من روايات الجريمة بأنها تلح على تقديم الحياة المألوفة ، وتقدم أحداثا غير مألوفة ـ السرقة ، إحراق المباني عمدا ، القتل ، .. الخ ـ في لغة عادية طبيعية منطقية . » ويريد هتشكوك توضيحا بقوله « إن الجريمة في هذا النوع من الرواية البوليسية كالحجر الذي يلقى به في بحيرة هادئة ، أو كالخيط ذي اللون الشاذ في نسيج لا لون له . والتحقيق هو إحصائي التشخيص ، وعمله هو أن يدوس الموجات الحادثة على سطح البحيرة ليعثر على الحجر الذي أثار اضطرابها ، وأن يلتقط الخيط الشاذ من النسيج المتناسق . »[٢٠].

ويرجع عدم دقة تعبيره إلى أنه يوهم أن الحياة المألوفة هي الحياة العادية الحالية من المثيرات . وقد يكون هذا صحيحا في بعض الروايات ، ولكنه غير صحيح بالنسبة إلى روايات أخرى ولكن النوعين يتفقان في أنهما يقدمان حياة سير هرة ومنة ما تسير بسرعة منتظمة ، سواء كانت حياة ربة بيت تقضي يومها في رعاية زهور حديقتها ، أو حياة وحل شرير معقد يقضي يومه مخططا لقتل عدوه . المهم أن تستمر هذه الحياة بضع صفحات من الرواية قبل أن يقع الحدث الذي يغير من حركتها . لابد أن تستمر البحيرة هادئة فترة كافية قبل أن يلقى فيها بالحجر . وبعد هذا تتحرك الأحداث بتسارع لا يحكمه إلا موهبة الكاتب وحدته كما قلنا ، ولكن مهما شابت المواهب وتفاوتت الحدات ، فهناك دائما تسيج يكاد يكون ثابتا في بناء رواية التحقيق ورواية اللغز . وقد اخترت قصة قصيرة من قصص « شرلوك هولمز » لنحاول من خلالها أن نضع أيدينا على هذا النسيج الثابت في البناء .

القصة عنوانها « الرجل ذو الشفة الملتوية »[٢١] ، نشرت لأول مرة سنة ١٨٩٢ ؛ فهي من تراث الرواية البوليسية الذي نسج على منواله فيما بعد ، وهي من لون رواية اللغز التي تتفق مع رواية التحقيق في البناء ، سوى أن المحقق فيها يواجه لغزا غامضا لا مجرما معينا .

واللغز الذي تقدمه القصة هو اختفاء زوج محترم في ظروف تتساوى فيها احتمالات قتله أو هروبه أو اختطافه ، دون أن يكون هناك مرجح ظاهر لأحدها ، فليس للزوج أعداء يحبون قتله ، فضلا عن أن حبه لم يعثر عليها ، وهو مستريح اقتصاديا وعائليا ، إلى درجة لا تجعل هروبه أمرا مقبولا ، ولم تتلق زوجته رسالة تطلب فدية ترجح اختطافه . وقد تصدى شرلوك هولمز لحل هذا اللغز ، ونجح في حله كما هو متوقع

وقبل أن نتابع المؤلف « كونان دويل » في طريقة بناء روايته لنرى كيف حقق القدر المطلوب من الإثارة ، علينا أن نلاحظ أن البناء Structure عملية ميكانيكية نقيم خارج الرواية على أساس تخطيط سبق ، ولو بصورة مبدئية ، قبل البدء في الكتابة ، وهو بذلك يختلف عن القالب Form الذي يتشكل في أثناء الكتابة جملة جملة . وفقرة فقرة ، وفصلا فصلا . ولا يمكن وضع تخطيط مسبق له أو التنبؤ به ، حيث إن الشخصيات والمواقف هي التي تشكله ، وذلك على العكس من البناء الميكانيكي structure الذي يقوم الكاتب بوضع التصميم الأساسي له . ومن هنا يكون من الممكن أن نستخلص قواعد عامة للبناء الروائي تصلح للتطبيق على أي رواية من نفس النوع ، كما يمكن أن يستعين بها الكاتب على إتمام عمله ـ وهذا هو المبرر للجهد الذي نطالب الناقد بذله لدراسة بناء الرواية البوليسية على اختلاف ألوانها . بعد أن ثبت أن بناءها هو أفضل أنواع البناء من حيث القدرة على الإثارة والوصول إلى عقل القارئ ومشاعره وتوجيهها الوجهة التي يريدها الكاتب .

يبدأ **كونان دويل** روايته بتحقيق البداية ذات الحركة المنتظمة ، أو ذات الأحداث التي تجري في نطاقها المألوف والمنطقي كما وصفها **ألفريد هتشكوك** . ولكنه لا يتخذ من حياة الزوج ـ واسمه نيل سانت كلير ـ مهادا لحلق الحركة المنتظمة ، بل يتخذ من حياة دكتور واطسون ، مساعد **شرلوك هولمز** ، مهادا لهذه الحركة ، فيقدمه جالسا في إحدى الأمسيات مع زوجته بمنزله عندما يدق جرس الباب . فيتوقعان أن القادم مريض في حاجة إلى إسعاف سريع أو معونة طبية ، ولكن الزائر الليلي كان إحدى صديقات العائلة ، وكانت في حاجة فعلا إلى معونة من دكتور واطسون ، ولكنها ليست معونة طبية بل إنسانية ؛ فزوجها ـ مستر هوبني ـ غائب عن بيته منذ ثلاث ليال ، وهي تعرف أنه قضى هذه الليالي في وكر لتدخين الأفيون ، وتطلب من واطسون أن يذهب إليه ويعود به . ويقوم واطسون بهذا العمل ، ويذهب إلى وكر الأفيون في وسواندام لين ، ويعثر على هوبني ويعيده إلى بيته .

مثل هذه البداية تبدو بعيدة عن موضوع القصة في الظاهر ، ولكنها ليست كذلك ، إذا أمعنا فيها النظر . فالقصة أولا قصة **لشرلوك هولمز** ، نروي من خلالها قصة نيل سانت كلير . وهذا يكون ها بطلان يتقاسمان اهتمام القارئ ، بطل ثابت في كل السلسلة الروائية هو **شرلوك هولمز** ومساعده واطسون ، وبطل خاص بكل رواية في السلسلة ، وهو نيل سانت كلير في هذه الرواية

ويستطيع الكاتب أن يبدأ روايته من محيط أي من البطلين ، وفي كثير من الروايات يختار الكاتب أن يبدأ بحياة البطل الخاص بالرواية ثم يدخل عليها البطل الثابت في مرحلة لا حقة . ولكن **كونان دويل** اختار في هذه القصة أن يبدأ بالبطل الثابت ، أو بصديقه الذي مثله ، وكان موفقا في هذا الاختيار لعدة أسباب ؛ فهو ـ من ناحية ـ قد أبعد الأذهان عن التنبؤ بموضوع القصة في مرحلة مبكرة قد تضعف كمية الإثارة والتشويق ، وهو من ناحية أخرى قد هيأ الأذهان نحو القصة الخاص دون أن يكشف موضوعها ، وقد حقق هذا عن طريق مستر هوبني مدمن الأفيون ، فهو أيضا ووح مختلف عن روحه التي نبحث عنه ، أي أنه صورة مجسمة من نيل سانت كلير الذي نعرض القصة موضوع اختفائه ـ وقد كان الكاتب ذكيا ومتمكنا من عمله فقدم الصورة بحيث لا تطغى على الأصل ، مع أن هوبني روح مختلف مثل

سانت كلير ، إلا أن المكان الذى اختفى فيه معلوم للزوجة ، وهو وكر تدخين الأفيون ، وسبب الاختفاء واضح أيضا ، وهو أنه أسرف فى تدخين الأفيون حتى فقد القدرة على الإحساس بالزمن ، والعثور عليه وإعادته إلى الزوجة القلقة قد تما فى سهولة ويسر ، فلم يتكلف واطسون سوى استئجار عربة والذهاب إلى الوكر ووضع هوبنى فى العربة وإعادته إلى بيته . ليس هناك لغز إذن فى قصة اختفاء هوبنى ، والقارئ بشعر منذ أول لحظة أن هذا الاختفاء ليس هو موضوع القصة ، بل هو تمهيد للموضوع

وشىء آخر حققته الكاتب بهذه البداية البعيدة فى الظاهر عن الموضوع الأصلى . فقد استغله لتقديم وصف كامل ودقيق لشارع سوابدام لين ولوكر الأفيون الذى تطل نوافذه الخلفية على أحد أوصاف النهر فى شرق لندن . وسنعرف فيما بعد أن أحداث اختفاء بيل سانت كلير قد دارت فى هذا الشارع وفى هذا الوكر . وأن وصف النهر يلعب دورا مهما فى تعرية احتمالات . ولو كان الكاتب قد ساق هذا الوصف الضرورى لتفهم الحدث الأصلى فى أثناء وقوع هذا الحدث لعرقلت كثرة التفاصيل من تدفق الحركة الروائية ، وأصابت القصة بفقدر كبير من الإملال وبطء الإيقاع ، أعاذ عهما وضعه هذه التفاصيل فى هذا الوقت قبل أن تبدأ الأحداث الأصلية فى التحرك .

وشىء ثالث حققته هذه البداية ، فقد استعل عن طريقها دخول شرلوك هولمز فى الأحداث بطريقة حققت قدرا كبيرا من الإثارة . وفى مرحلة كان شبح الإملال فيها قد لاح فى الأفق . فى الطبعى — وقد ساق الكاتب اختفاء هوبنى والعثور على صورة حكاية حالية من الصراع — أن يبدأ القارئ فى الشعور بالملل بعد أن قرأ أربع صفحات — من أربع وعشرين صفحة هى كل القصة — دون أن تحس بالصراع . ودون أن تتطور الأحداث نحو ذروة خاصة بها — ولكن هذه الصفحات الأربع كانت ضرورية — كما ذكرنا — لوصف مسرح الأحداث القادمة . ولتهيئة الجو النفسى والعقلى لوقوعها ، فلم يكن من المستطاع الاستغناء عنها . وقد تغلب الكاتب على الإملال بإظهار شرلوك هولمز على المسرح بطريقة مثيرة . فبعد أن عز واطسون هوبنى وأقنعه بالعودة إلى زوجته ، وسار به نحو الباب بين صفين من مدخنى الأفيون ، شعر فى أثناء سيره بفكرة خفيفة فى كمه ، وسمع صوتا يهمس له ، بعد أن تم فى التفت إلى الجنب وانظر إلى ، وكان يعرف هذا الصوت معرفة تامة ، فهو صوت شرلوك هولمز . وعندما التفت إليه وآه جالسا بدخن الأفيون بين مجموعة من المدمنين وقد تنكر فى ثياب بالية وهيئة قذرة

وهكذا بدأت الأحداث الأصلية فى التدافع إلى مسرحها ، فقد وضع واطسون هوبنى فى العربة وأعطى العنوان للحوذى وطلب منه أن يذهب به إلى هناك . ثم وقف فى الظلام ينظر شرلوك هولمز الذى خرج إليه وسار معه يحكى له السر فى وجوده المريب والمثير فى وكر الأفيون . وكان هذا السر هو اختفاء سانت كلير الغامض . أى اللغز الذى تدور حله القصة والذى يشغل شرلوك هولمز نحله . وفى هذا الجزء من القصة تتجلى قدرة الكاتب وموهبته الخاصة فى البناء البوليسى فقد كان عليه أن يقدم للقارئ هيكل اللغز متضمنا كل التفصيلات التى يكمن فيها الحل .

وعليه أن يعمل هذا دون أن يقصى أهمية ، ولو ضئيلة ، على أى من هذه التفصيلات توحى للقارئ بأن فيها حل اللغز ، أو تكشف له عن طبيعة هذا الحل . ولأهمية هذا الجزء أوثر أن أترجمه ترجمة حرفية . قال شرلوك هولمز لصديقه واطسون .

«منذ سنوات — فى مايو سنة ١٨٨٤ بالتحديد — جاء إلى صاحبة (ف) سيد مهذب يسمى نيفل سانت كلير ، يبدو من مظهره أنه يملك قدرا كبيرا من المال ، فاشترى فيلا كبيرة ، وخطط حديقتها تخطيطا مستقيما جميلا . وعاش معيشة مرفهة بصورة عامة . وقد استطاع أن يعقد صلات الصداقة بالتدريج مع جيرانه . وفى سنة ١٨٨٧ تزوج امرأة أحد أصحاب مصانع الجعة المحلية وأنجب منها علامين — ولم يكن له عمل ، ولكنه كان على صلة ببعض الشركات ، وكان يذهب بانتظام إلى لندن فى الصباح ليعود فى المساء بقطار الساعة ٥ ، ١٤ دقيقة الذى يستقله من شارع كانون . ومستر سانت كلير ، الذى يبلغ الآن الثامنة والثلاثين ، وحل معتدل المزاج ، ووديع طيب ، وأب شديد الحنان . وبصورة عامة محبوب من كل من يعرفه . ويحسن أن أضيف إلى هذه البيانات أن ديونه التى استطعنا أن نتأكد منها تبلغ ٨٨ جنيها وعشر شلنات ، بينما رصيده فى البنك يبلغ ٢٢٠ جنيها ، فليس هناك مبرر للقول بأن هناك متاعب مالية تثقل عليه . »

هذا الوصف الاستاتيكى لسانت كلير يقدم مجموعة من الحقائق عن الشخصية ، وهى حقائق منتقاة بعناية شديدة . لا لترسم صورة دقيقة له فحسب كما يتبادر إلى الذهن عند القراءة الأولى ، بل لتحتوى بينها حقيقة أساسية فى حل لغز اختفائه ، وهى أنه يحل بلا عمل ، وقد ساقها الكاتب بطريقة ذكية لا تلفت النظر إلى أهميتها ، إذ يربط بينها وبين ذهابه يوميا بانتظام إلى لندن وعودته منها فى موعد ثابت ؛ وهو لكى يزيدها خفاء ، ذكر موعد قطار العودة واسم محطة الركوب فى تفصيل يوهم بأن الأهمية لهما ، وأنهما سبب ذكر ذهابه بانتظام إلى لندن مع أنه بلا عمل ، وفى نفس الوقت فمن هذه الحقيقة الأساسية بين مجموعة من الحقائق كلها ضرورية لفهم القصة وإن كانت غير ضرورية لحل اللغز . وهو بهذا يطبق قاعدة فى بناء قصة اللغز وقصة التحقيق ، وهى أن كل الحقائق التى تؤدى إلى حل اللغز ينبغى أن توضع كاملة أمام القارئ وأمام المحقق أيضا ، وذلك لسببين : أولها أن نقدم للقارئ مادة لمشاركة المحقق فى التفكير . فهذا التفكير يمثل مصدر المتعة الأول فى هذا اللون من القصص . وثانى السببين هو ألا يحس القارئ بخيبة الأمل أو بأنه خدع عندما يقرأ حل اللغز فى آخر القصة فيكتشف أن حله يعتمد على حقيقة كانت مجهولة لديه . فهذا يقضى تماما على معنى اللغز وعلى متعة التحدى التى جعلها القارئ يطلبها من القراءة . ومثل هذا الخطأ لا يقع فيه إلا الكاتب الردىء ، الذى لا يثق فى

وليس معنى هذا أن كل الحقائق ينبغى أن توضع أمام القارئ فى أول الرواية ، أو توضع متجاورة كما فعل كونان دويل فى هذه القصة كما سنرى فيما بعد ، فهذه قصة قصيرة وليست رواية ، وتركيز الحقائق ووضعها متتالية بهذه الصورة من خصائص القصة القصيرة ولا شأن له بالبناء البوليسى ، بل إن الأفضل فى الرواية الطويلة أن توزع الحقائق

على مدى واسع من الأحداث والصفحات ، مما يعين الكاتب على إخفاء أهمية ما ينبغي عليه حل اللغز منها ، ولكن بشرط أن يقتصر ذكر الحقائق على مرحلة عرض اللغز في الرواية ؛ فلا مجال لذكر حقائق جديدة في مرحلة الحل نحسا للعجب الذي أشرنا إليه .

وبدأ أحداث القصة الأصلية ـ قصة اختفاء بطل سانت كلير ـ بعد هذا العرض السريع للحقائق ؛ فقد ذهب كعادته إلى لندن ، وذكر لزوجته قبل خروجه أنه سيحضر معه لعبة المكعبات لابنهما الصغير وبعد خروجه تلفت زوجته برقبة من مكتب إحدى شركات الملاحة لتتسلم طردا وصل إليهم باسمها ، فذهبت بدورها إلى لندن وتسلمت الطرد ، وعادت مكتب الشركة في الساعة الرابعة وخمس وثلاثين دقيقة ، وفي أثناء سيرها تحدثا عن عربة مرت في شارع «سواندام لين» فسمعت صوت زوجها يهتف باسمها من نافذة في الطابق الثاني فوق وكر الأفيون ، ورأته في النافذة يلوح لها بيديه في فزع شديد ، ثم اختفى من النافذة ، كأن يدا جذبته بقوة وعنف إلى الداخل ، ولكنها استطاعت أن تلاحظ قبل اختفائه أن بقة قميصه ورباط عنقه مرفوعتان من حول وقته فاندفعت إلى وكر الأفيون لتنجد زوجها الذي أحست بأنه في خطر ، ولكن صاحب الوكر كان في أسفل السلم فمنعها في غلظة من الصعود إلى الطابق الثاني فجرجرت تطلب النجدة التي جاءتها في صورة دورية من رجال الشرطة يقودها أحد المفتشين . واقتحم رجال الشرطة الوكر ، وصعدوا إلى الطابق الثاني ومعهم الزوجة فلم يجدوا أثرا للزوج ، وإنما وجدوا منزلا أعرج هو الذي يسكن هذه الغرفة ، وأنكر المنزل أنه رأى الزوج ، وأيده صاحب الوكر في إنكاره ، واتهم كلاهما الزوجة بأنها إما مجنونة وإما أنها كانت تحلم في أثناء سيرها ، وصدق مفتش الشرطة أقوالهما ، لولا أن الزوجة وأت صندوق لعبة المكعبات التي وعد ووجها بأن يشتريها لابنهما الصغير عند عودته ، فقلب هذا الاكتشاف الموقف ، إذ أدرك مفتش الشرطة أن الأمر جاد

يطبق الكاتب في هذا الجزء قاعدة الإثارة التي أشرنا إليها آنفا ، فالأحداث كانت تسير بحركة منتظمة العجلة ، أو بطريقة مألوفة كما يقول هيتشكوك الروح تذهب إلى لندن كعادته ، والزوجة تذهب أيضا إلى لندن في مهمة عادية ، ثم تسير في الشارع باحثة عن عربة تركبها مثل أي سيدة في مكانها ، وفجأة تختل عجلة السرعة المنتظمة ، أو يلقى بالحجر في البحيرة الهادئة فتضطرب سطحها ، فتتدافع الأحداث عبر المنوفعة منذ سماع زوجها يهتف باسمها في فزع حتى اكتشاف اللعبة التي وعد بشرائها لابنهما .

وقد ذكر الكاتب في أثناء سرده لهذه الأحداث المفاجئة مجموعة من الحقائق التي ستقوم بدور مهم في حل اللغز وإن كان القارئ لن يلتفت إلى أهميتها وسط هذه الأحداث المثيرة ؛ فأمامنا جريمة قتل شاهدها الزوجة هي الروحة ، وهي لم تر الجريمة في أثنائها وقوعها ، بل قبل وقوعها بلحظات ، وما رأته دليل لامراء فيه على أن الجريمة قد وقعت فعلا ، فصيحة الروح الفزعة . وتلويحه لها بذراعيه مستنجدا ، وجذبه إلى داخل الحجرة عنوة ، كل هذا يؤدي بالضرورة إلى أن اعتداء عنيفا قد وقع على الروح . فإذا أضيف إليه أنه كان بلا بقة ولا رباط عنق ، وأنه اختفى عند صعود الشرطة بعد ذلك بدقائق إلى الحجرة ، فأكد أنه راح ضحية جريمة . وقد اتجه التحقيق هذه الوجهة فعلا ، ولابد أن تفكير القارئ سبحه أيضا هذه الوجهة ، غير منتبه إلى أن الوقائع قد رويت له ، كما رويت للمحقق ، من وجهة نظر الشاهدة الوحيدة وهنا يقدم الكاتب ، تطبيقا لقاعدة أخرى من قواعد بناء الرواية البوليسية وهي المزج المتعمد بين الوقائع وتفسيرها من وجهة نظر الشهود ؛ فهتاف الروح باسم الزوجة واقعة ، ولكن الفزع في صوته وجهه نظر ، والتلويح بالذراعين واقعة ، ولكن كونه بفعل هذا مستنجدا هو وجهة نظر ، وابتعاده عن النافذة بسرعة واقعة . ولكن نسبة هذا إلى أن رجلا أو وحالا يجذبه بعنف إلى الداخل هو وجهة نظر ، فقد تكون الصيحة دهشة لا فزعا ، وقد يكون التلويح بالذراعين يأسا لا طلبا للنجدة ، وقد يكون الدخول إلى الحجرة بسرعة فرارا لا خضوعا لقوة تجذبه . وهنا يكمن سر اللعبة كما يقولون في رواية اللغز ورواية التحقيق ، فأين الخفيفة وأين الوهم في هذه الوقائع ؟ يسعى أن يكون المزج بين الخفيفة والوهم تاما ومتقنا في الرواية الجيدة البناء ؛ وبهم هذا عن طريق سلسلة من الوقائع التي تؤكد أن الوهم خفيفة ، وتعد الذهن تماما في هذه المرحلة عن الشك في صدق وجهة نظر الشاهدة ، بل يسعى أن تؤكد هذه الوقائع أن ما تراوبه الشاهدة حقائق لا وجهة نظر على الإطلاق وسوف أقدم ترجمة حرفية لهذه السلسلة من الوقائع المضللة قال شرلوك هولمز لصديقه واطسون عقب اكتشاف لعبة المكعبات

وأدى هذا الاكتشاف ، وما ظهر من الاضطراب الواضح على المنزل الأعرج ، إلى أن يدرك المفتش أن المسألة جادة ، فمحص الحجرة بعناية شديدة ، وكانت نتيجة الفحص تشير إلى أن جريمة قد وقعت . كانت الحجرة الأمامية مؤثثة كحجرة معيشة بسيطة . وكانت تؤدي إلى حجرة نوم صغيرة تطل على أحد أوصفة الميناء . وكان بين الرصيف ونافذة حجرة النوم شريط ضيق من الأرض . وكان هذا الشريط عند انحسار المد جافا ولكن إذا جاء المد فإنه يمتلئ بالماء إلى ارتفاع أربعة أقدام ونصف على الأقل . وكانت النافذة عريضة ، ومصراعها يمنع بالرغم إلى أعلى . وعند فحص قاعدتها وجدت آثار دماء حديثة ، كما وجدت عدة نقط من الدم على الأرض . وعند تفتيش الحجرة الأمامية وجدت ثياب مستر بيفل سانت كلير مخبأة خلف ستار . كانت كلها هناك ماعدا معطفه . وباستثناء الثياب ولعبة المكعبات لم يكن في المسكن أي أثر لمستر كلير . كان من الجلي أنه قد ألقي به من النافذة ، إذ لا مخرج آخر سوى الباب الذي كانت مستر سانت كلير تقف عنده مستجدة بالشرطة . وقد قضت بقع الدماء على أي أمل في أن يكون قد تمكن من النجاة سباحة ، فضلا عن المدى الذي ارتفاعه وقعت هذه المأساة . » .

هذه المجموعة الثالثة من الأحداث تختلف عن المجموعتين السابقتين في أنها تحتاج إلى تفسير . ففي حين كانت المجموعة الأولى تصف الروح وعاداته ، وفي حين كانت المجموعة الثانية ممزجة بالتفسير الذي قدمته الزوجة من وجهة نظرها ، تأتي هذه المجموعة الأخيرة تطالب المحقق والقارئ بأن يجداها تفسيرا : فالثياب المخبأة تؤكد أن الروح كان في الحجرة حقا عندما رأته الزوجة ، فأين هو الآن عند التفتيش ؟ الجواب

الطبيعي هو أنه خرج من المسكن . فمن أين خرج والزوجة كانت تقف على باب البيت ؟ لا مخرج له إلا النافذة العريضة التي تطل على مجرى الماء . وكيف خرج ؟ الدماء في الحجرة وعلى النافذة تقول إنه خرج مصابا . ومهما كان خروجا . ورغما كان مفتولا . كل الأحداث تؤكد ـ كما قال هولمز لصديقه ـ أن بيفل سانت كلير راح ضحية جريمة بشعة . ولم يبق أمام المحقق إلا العثور على الجثة بعد أن يحسر المد والاهتداء إلى القاتل والقصاص عليه

وإلى هنا يكون لنا الأحداث الأساسية قد اكتملت . ويكون دور القارئ منحصرا في المتابعة بإصغاء للقصص فقط . أي أن القصة قدمت له الإجابة الكاملة عن السؤال (ماذا حدث ؟) ويبقى كما رأينا أن تكون الإجابة عن هذا السؤال واضحة ووافية ، لأن هذا الجزء يمثل عناصر اللغز الأساسية ، التي تتضمن الحقائق اللازمة لحله . وإن كانت مختلطة بحقائق توضيحية وأخرى تمويهية وثالثة ليست سببية وجهة نظر شهود الجريمة

ويبدأ اللغز عند إثارة السؤال (كيف حدث ما حدث ؟) . والرواية الجيدة لا تضع هذا السؤال مباشرة ، بل تمده بمجموعة جديدة من الأحداث تدفع القارئ إلى أن يثير هذا السؤال بنفسه . ويتدرج بعضها من شروط الرواية الجيدة ، وهو اندماج القارئ مع أبطالها وأحداثها . وعندما يطرح القارئ سؤال (كيف ؟) فإن هذا يعني أنه قد حقق الاندماج المطلوب مع شخصية المحقق ، أي أنه قد تقمص شخصيته وحل محله في الرواية ، أو توحد معه مشاركة التفكير والاهتمام . وقد توصل كونان دويل إلى هذا بأن قدم واقعتين جديدتين تختلفان عن البقعة التي أدت إليها الأحداث حتى الآن . فعندما اعتبر المد لم يعثر الشرطة على جثة بيفل سانت كلير ، بل عثرت على المعطف المعهود . ووجدت جثته مثقلة بمئات البسات وأنصاف النسات المعدنية التي وضعت فيه ليغوص من أعماه من النافذة أنه سيغوص في الماء ولن يطفو على السطح فتراه الشرطة . ومعنى هذا أن جثة سانت كلير لم تكن تلبس المعطف عندما ألقيت من النافذة ، وهذا يؤدي إلى حد فرضين . فإما أنها ألقيت دون المعطف وحزمه المد عند انحساره ، فلماذا ألقي المعطف وحده ؟ ولماذا ألقي دون بقية الثياب ؟

أما الحقيقة الثانية التي قلبت الموازين فهي أن القاتل لابد أن يكون أحد اثنين . صاحب الوكر ، أو المتسول . وقد ثبت أن صاحب الوكر كان في أسفل السلم يمنع الزوجة من الصعود بعد أن شاهدت زوجها حيا سوان قليلة . فهو ليس القاتل إذن . وإن كان من الممكن أن يكون شريكا أو معينا للقاتل . أما المتسول فكان جالسا . عندما اقتحم رجال الشرطة المسكن . في هدوء لا يتوافر لرجل ارتكب جريمة قتل منذ ثوان . ثم إن التحريات أثبتت أنه رجل مسالم وديع لم يسبق ان أقدم على عمل من أعمال العنف أو عمل خرق القانون . باستثناء احترافه التسول . كذلك أثبتت التحريات أنه لم تكن هناك على الإطلاق علاقة بينه وبين سانت كلير . وقد قدم تبريرا مقنعا للدماء على النافذة وعلى الأرض . فقال إن إصبعه قد جرح وهو يرفع مصراع النافذة فتساقطت منه هذه الدماء . وكان إصبعه مجروحا حقا . أما ثياب سانت كلير التي وجدت في حجرته فقد قال إن وجودها عنده يثير دهشته مثل رجال الشرطة تماما . فهو لا يعرف سانت كلير . ولم يكن أحد في المسكن غيره بعد طهو هذا اليوم . وأنه لا يعرف كيف جاءت هذه الثياب أو صندوق المكعبات لتوضع في مسكنه . بطبيعي أن الشرطة قبضت على المتسول وأودعته السجن وهي التحقيق . ولكن التهمة لم توجه إليه . لأن جثة ـ وهي جسم الجريمة ـ لم يعثر عليها بعد

هكذا وضع اللغز كاملا أمام القارئ والمحقق معا . وإذا كان سانت كلير لم يقتل فمن هو ؟ وكيف خرج ـ أو أخرج ـ من البيت دون ثياب ودون أن تراه الزوجة الواقفة عند الباب ؟ إن كان قد خرج من النافذة حيا وسبح في الماء فلماذا ؟ ولماذا لم يعد إلى بيته ؟ ولماذا لم يتصل بزوجته بعدئذ ؟ وإن كان قد أخرج عنوة وألقي به في الماء فمن ؟ وأين هو الآن إن كان لا يزال حيا ؟ أما إن كان قد قتل فمن قاتله ؟ وأين جثته ؟

وكل من الاحتمالين كما نرى يتساوى مع الآخر في إمكانية وقوعه . وكل منهما أيضا يجد في بعض الوقائع المعروفة ما يدعمه . وعلى المحقق ـ والقارئ معه ـ أن يعمل فكره ليرجح أحد الاحتمالين ويتابعه بحصر ومناقشة حتى يصل إلى الحقيقة . وقد وضع شرلوك هولمز السؤال في صيغة ترده إلى حدوده الأساسية فقال

«ماذا كان يفعل سانت كلير بملابس وكر الأفيون ؟ وماذا حدث له هناك ؟ وأين هو الآن ؟ وما هي العلاقة بين المتسول وبين اختفائه ؟ »

ونلاحظ هنا أن الكاتب يقدم العون للقارئ على حل اللغز ، ولكنه عون ذكي ، أو خبيث إن شئت ، فهو يقدم له مجموعة من الأسئلة على لسان المحقق . فيها سؤال واحد فقط هو الذي يحل اللغز . وهو ماذا كان يفعل في وكر الأفيون ؟ ولكن معرفة الجواب مستحيلة . إذا اكتفي بالحقائق التي قدمها حتى الآن ، فلا شيء فيها يشير إلى وجود علاقة ما بين سانت كلير وبين وكر الأفيون . ويتساوى القارئ والمحقق في هذا ، فمن المستحيل أيضا على شرلوك هولمز أن يعرف الجواب من الحقائق السابقة وحدها ـ وهذا يعني أن حل اللغز يحتاج إلى مزيد من البحث ، وهذا عمل المحقق لا القارئ ، ولكنه يجعل القارئ مشدودا إلى المحقق . يتابع كل خطواته ، ويتأمل كل ما يوجه من أسئلة وما يتلقى من إجابات . وهذا الجزء من الماء جوهري عند كثير من الكتاب . وأحداثه تشغل عادة أكثر صفحات الرواية . ويحقق له أكبر قدر من الإثارة العقلية التي يشاركه فيها القارئ بعد أن تقمص شخصية المحقق . ولابد أن يشتمل هذا الجزء على نقطة التحول التي يصبح الضريح أمام المحقق والقارئ إلى حل اللغز . وإلا فقد هذا الجزء من الماء مبرر وجوده . ولكن نقطة التحول هذه يسعى أن تقدم بطريقة تامت بطر المحقق لا القارئ . وإن كانت تثير دهشته . وهذه قاعدة أخرى من قواعد الماء البوليسي في رواية اللغز أو رواية التحقيق . وهي أن المحقق لابد أن يسبق القارئ في قوة الملاحظة وفي الربط بين الحركات خطوة ، ولكن لابد أن تكون خطوة واحدة فقط حتى لا تتسع الفجوة بين القارئ والمحقق إلى الدرجة التي تفقد عملية الاندماج التي تحت بينهما . وتحدد مستوى

الرواية من حيث الجودة أو الرداءة بقدرة الكاتب على الاحتفاظ بهذه الخطوة التي تتوقف عليها المتعة التي يشعر بها القارئ في أثناء قراءة الرواية . وقد بين هتشكوك سر هذه المتعة بقوله « إن مقياس عبقرية المخرج إنما يوجد في حساسيته الرائدة نحو الشاذ ، سواء كان كلمة أو حركة أو أداة أو حدثا ، بحيث يلاحظ أن هذه الكلمة قيلت في غير موضعها من الحديث ، أو أن هذه الحركة حدثت دون أن يكون ثمة داع ، أو أن هذه الأداة موجودة حيث لا يعني أن توجد : فتظل هذه الملاحظة محتفرة في عقله ، حتى تأتي اللحظة التي يعيدها فيها إلى مكانها الطبيعي . وهؤلاء القراء الذين يتابعون المخرج يجب أن يعرفوا كل شيء مثله . وأن توضع كل التفصيلات تحت أعينهم مثلما هي تحت عينه ، ولكن تقصمهم حساسيته الرائدة نحو ملاحظة الشاذ وهذه هي اللعبة التي تقدم إلى القارئ إنه يعرف ـ مثل المخرج ـ كل شيء يمكن أن يرى أو يسمع ، والتحدي لذكائه هو أن يلاحظ مثل المخرج الشيء غير الطبيعي ، وأن يكون صورة مثيرة من مجموعة الصور السالبة المحسة للآمال »[٢٦]

ولما كانت قصة الرجل (الرجل ذو البقعة الملتوية) قصة قصيرة لا رواية فلن نجد فيها كثيرا من البحث والتحري والتفصيلات التي تتوافر في الرواية الطويلة . وإنما نجد نقطة التحول مباشرة بعد وصول المحقق وصديقه إلى بيت يمثل ساحة كبير . فقد دار هذا الحوار بينه وبين الزوجة

« هل تعتقد يا مستر هولمز من أعماقك أن بيفل لا يزال حيا ؟ »
« لا ياسيدتي . بصراحة لا أظن أنه حي »
« أتظن إذن أنه ميت ؟ »
« نعم . »
« مات مقتولا ؟ »
« أنا لا أقطع بهذا ، فربما مات مقتولا . »
« وفي أي يوم لقي حتفه . »
« في يوم الأتين الذي رأيته فيه بشارع سواندام لين . »
« إذن ، هل آمل في أن تكون كريما معي فتوضح لي كيف أني تلقيت منه اليوم هذه الرسالة ؟ »

ولعلك لاحظت كيف هيأ الكاتب عن طريق الحوار الفرصة لتكون نقطة التحول معاينة تماما للمحقق والقارئ على السواء . ولعله فعل هذا لحرصه ما أرعمه حجم القصة القصيرة وتكليفها على حدة من عوامل الإثارة في الجزء الخاص بالبحث والتحري ولكنه التزم القاعدة التي أشرنا إليها التزاما تاما . فقد قدم نقطة التحول هذه في إطار متاقضة اللغز وقبل مرحلة الحل . وبذلك كانت ضوءا يسير الطريق أمام المحقق والقارئ في وقت واحد . فلا يفاجأ القارئ في النهاية بأن الحل كان كاملا في حقائق لا يعرفها

ولست في حاجة إلى متابعة القصة إلى الجزء الذي يقدم حل اللغز ، فهذا الجزء يعتمد على موهبة الكاتب وقدرته على استعمال أدواته الفنية أكثر مما يعتمد على تطبيق قواعد عامة في البناء

(٥)

يمكن تلخيص بناء القصة السابقة في مجموعة من القواعد تصلح أن تتخذ أساسا لبناء رواية التحقيق ورواية اللغز . وهي قواعد تمكن الكاتب كما قلنا من تصميم هيكل للرواية سابق على مرحلة الكتابة . مما يحقق للبناء قدرا من التماسك والصلابة ، ويوفر للرواية قدرا من الإثارة والتشويق وتتلخص هذه القواعد فيما يلي .

(أ) مرحلة أولى من الأحداث العادية بالنسبة إلى شخصيات الرواية تستغرق صفحات فكي لأن تتسلل إلى القارئ حركة الأحداث المتقدمة

(ب) يقع الجريمة فجأة بطريقة تغير من السرعة المتصاعدة في المرحلة السابقة ، وتدفع الأحداث إلى قدر من الاضطراب والإثارة

(ج) تقدم في أثناء حدوث الجريمة مجموعة من الوقائع مختلطة بوجهة نظر الشهود دون أن يكون هناك ما يلفت القارئ أو المحقق إلى التمرين بين ما هو حقيقي وما هو مجرد وجهة نظر قابلة للخطأ

(د) بعد أن يسير المحقق ، والقارئ معه ، في الطريق الذي تحدده الوقائع السابقة حل اللغز . يقع حادث جديد ، أو يكتشف حادث قديم ، يقلب الموازين ، فيتصبح للمحقق ، والقارئ معه ، أن الطريق الذي يتبعانه خطأ ولن يؤدي إلى الحل الصحيح . وهنا تبدأ مرحلة اللغز والبحث والتحري والمتابعة

(هـ) لابد من وجود نقطة تحول تضيء الطريق إلى الحل الصحيح ويمكن أن توضع هذه النقطة في موضع مناسب للمحقق أكثر قدر من التشويق والإثارة ويمكن أن يكون هذا الموضع في مرحلة العرض لا في مرحلة الكشف

(و) خلال كل المراحل السابقة يمكن أن تتضمن الوقائع عناصر لحل اللغز الحريمة ، موزعة بطريقة لا تلفت نظر القارئ ، بحيث لا يفاجأ في النهاية بأن الحل كان متضمنا في حقيقة طال إهمالها طوال الرواية . أو في حادثة طرأت بعد أن وصل الحل إلى طريق مسدود

(ز) ينبغي أيضا أن يسبق المحقق القارئ خطوة واحدة فقط في القدرة على الملاحظة وفي الربط بين الحيثيات ، بحيث يبدو الحل للقارئ في النهاية ممكنا لم يحل به وبين اكتشافه إلا نقص بسيط في ذكائه وقوة ملاحظته

(ح) يمكن أن يكون الحل ـ عندما يجيء ـ مبنيا على حقائق كانت معروفة للقارئ من قبل . كما يمكن أن يكون هو التفسير الوحيد الممكن لمجموعة الأحداث التي وقعت حولها . فلا يحتمل تفسير حادثة جزئية . ولا يحتمل أن يشاركه حل آخر في هذا التفسير .

وبمتابعة هذه القواعد في الأعمال الروائية المعترف برفعة مستواها . نجد أنها متوافرة في أفضل هذه الأعمال ، وأنها تلعب دورا أساسيا في جودة الرواية . ولعل رواية الإخوة كارامازوف مثل واضح على هذا التلاحم بين الياه البوليسي والرواية الجيدة . فإذا تتبعنا الخط الروائي فيها وجدناه تطبيقا منتظما لهذه القواعد ، ولكن هذا موضوع آخر لا يتسع له هذا المقال الذي أشعر بأنه جاوز الحيز المقدر له .

• الهوامش

(1) Pulp Story, Slick Story وتعني الأولى القصص المنشورة في مجلات تطبع على ورق صقيل . وتعني الثانية القصص التي تطبع صناعة خشنة . وكلتاهما تدل على الابتذال والسوقية

(2) روايات وقصص مصريه من العصر الفرعوني ، ترجمها إلى بعربية جرستاف لوفيفر ، وترجمها إلى العربية الدكتور عل حافظ . صفحة ٢٥١ (العدد ٦٦ من مجموعة الألف كتاب)

(3) عصر الأساطير ، تأليف توماس بلفنش . ترجمة .شدي السيسي صفحة ٣١٤ وما بعدها (العدد ٥٦٤ من الالف كتاب)

(4) The Brothers Karamazov. The Introduction br David Magarshack, p. 12.

(5) «ذكريات في منزل الموتى» لدستويفسكي ، ترجمه الدكتور سامي الدروبي ، صفحه ٤١ ، ٤٢ (الهيئة العامه للتأليف والنشر)

(6) The Brothers Karamazov., p. 13

(7) «هاملت» ترجمة الدكتور عبد القادر القط ـ سلسلة المسرح العالمي المقدمة صفحه ٧

(8) المرجع السابق صفحة ٨

(9) المرجع السابق صفحة ٢٠٠

(10) R. Fument. Introduction to the short Story, p. 5.

(11) أوضح مثل على هذا اللون من الروايات رواية «ومتارا» لبلوك

(12) هذه التفرقة بين الحادثة والحدث ليسير الدراسة فقط ولا وجود هذين المصطلحين خارج هذا المجال .

(13) action ونقصد به هنا سلسلة الأحداث التي تؤدي إلى التغيير بطريقه درامية في عقدة القصه . وتكشف عن شخصياتها . وعلى الضوء على موضوعها ويقصد بالتغيير Dramatization بصيغة درامية أن خبرنا القصه بشيء ما لا من خبرنا عنه ، فشكسبير في «عطيل» لا يخبرنا عن الغيرة بل يصورنا بالغيرة نفسها تجسمه في عمله . والعمال

(14) Introduction to the Short Story. p. 5.

(15) Alfred Hitchcock Presents p. 9.

(16) Introduction to the Short Story p. 5

(17) «هاملت» .. ترجمة الدكتور عبد القادر القط (المقدمة)

(18) Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Everyman's Library). p. 7

(19) Introduction p. 5

(20) The Pocket Book of Great Detectives, P. 5

(21) John Murray, The Adventures of Sherlock Holmes 1924. p. 115.

(22) The Pocket Book of Great Detectives p. 5.

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعة مختارة من الكتب الجديدة

تقدم

ابن رشد
تلخيص كتاب العبادة
تحقيق
د. محمود قاسم
١٢٥ ق

س. ب. سنو
الثورة العلمية
ترجمة عوض
١٦٠ ق

أزهار بيرم التونسي
دراسة فنية
يسري العزب
٢٠٠ ق

سارتر بين الفلسفة والأدب
تأليف: موريس كرانستون
ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٠ ق

الماضي الحي
تأليف د. ايجار ليستر
ترجمة: شاكر ابراهيم سعيد
٣٠٠ ق

روائع جبران خليل جبران
- النبي
- رمل وزبد
- عيسى بن الإنسان
- حديقة النبي
- أرباب الأرض

د. ثروت عكاشة
٥٠٠ ق

الموسيقى في الحضارة الغربية
تأليف: بول هنري لانج
ترجمة: د. أحمد حمدي محمود
٢٧٥ ق

مأساة الوجه الثالث
شعر
أحمد عنتر مصطفى
٨٥ ق

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

رواية

الخيال العلمي ورؤى المستقبل

عصام بهي

«لكل حلم تمكن أن تحوله أوتلك الأقوياء، فهو كافيه بالإرادة إلى خلق إذا كانوا يؤمنون بالحلم»

برنارد شو

«إن علينا ألا نتظاهر بالدهشة مما سيحمله لنا المستقبل. فسيكون فقط بعضا من الأشياء التي حلم بها الكثيرون، وكتب عنها البعض أيضا...»

ى. هيجو

عصرنا هو عصر العلم الذى غيرا يكتشوفه وتطبيقاته آفاقاً ماكان يحلم أكثر العلماء تفاؤلا وخيالا بارتيادها، كما حقق ـ فى زمن قصير من التاريخ ـ ما لم تحققه البشرية كلها فى تاريخها كله قبل عصر العلم. والعصر يبدأ عمليا بتلك الثورة التى قادها علماء القرن السابع عشر، بدءاً من جاليليو وتيوتن وغيرهما، فقد قلب جاليليو من خلال منظاره المطور التصورات القديمة عن مكان الأرض من الكون، وكشف نيوتن عن قوانين الحركة والجاذبية. وهكذا توالت الكشوف العلمية، وتطبيقاتها العملية، التى توجت بالرحلات إلى القمر، وسفن الفضاء المتجهة إلى الكواكب الأخرى، والثورة الرائعة فى مجال المواصلات والاتصالات بين البشر فى كل بقعة من المعمورة. وكان طبيعيا أن يحمم «أدب الخيال العلمي» ـ فى الحقبة نفسها تقريبا ـ عن هذه الثورة العلمية. وكان المطرف أن عالما ألمانيا هو الذى بدأ بالكتابة فى هذا اللون من التاج الادبى، فقد كتب[1] عالم الرياضيات الألمانى المعروف «كبلر» قصة باللاتينية اسمها «الحلم»، نشرت بعد وفاته فى سنة ١٦٣٤، أراد من خلالها أن يبسط كشوفه الخاصة فى علم الفلك: فهو أول من توصل إلى الحساب الصحيح لمدار الكواكب. وكان كتاب كبلر مزيجا من الخيال الأدبى والمعرفة العلمية عن الفضاء: «وهكذا فقد هو مصدر إلهام لكتاب كثيرين من المهتمين بفكرة غزو الفضاء»[2].

وبعد الكاتب الفرنسى جول فيرن Julles Verne والكاتب الإنجليزى ويلز H. G. Wells الرائدين الحقيقيين لرواية الخيال العلمى Selence Fiction - فقد كان لعبقرية إبداعها وحيويته، واحتفاظه بعنصر السحرية، فضلا عن خيالهما المبدعين: دخل كبير فى تلك الشعبية التى مازال كتاباتهما تحتفظ بها إلى اليوم. وعلى أية حال فقد أصبحت رواية الخيال العلمى فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن، وما تزال، واحدة من أكثر ألوان الأدب شعبية، لا يباقيها فى مكانتها إلا الرواية البوليسية.

ورواية الخيال العلمى تنطلق من حقيقة علمية ثابتة أو متخيلة لتكشف عن جانب مجهول من الكون، أو لتصف حياة البشر فى المستقبل القريب أو البعيد. وقد تكون الرواية هنا ردة، كما ترتديه

الحقيقة العلمية . ويكون الكشف عن هذه الحقيقة هو الهدف ؛ وهذا جانب صغير من إنتاج الرواية العلمية

أما الجانب الأكبر من هذا النتاج ، الذى يعشقه الناس ، فينقسم إلى قسمين الأول منهما يدور حول مغامرات الإنسان فى العوالم المجهولة . وخاصة غزو سكان الأرض للكواكب الأخرى ، أو غزو سكان هذه الكواكب للأرض ، أو مجرد السباحة بين الكواكب والقسم الثانى يدور حول بناء **عالم مثالى Utopia** . أو عوالم **مضادة للمثالية (أو مرذولة) Anti Utopia**

ولقد بدأ أدب رحلات الفضاء ـ كما أشرت ـ فى القرن السابع عشر . وما يزال يكتب فيه إلى اليوم فقد كتب[3] بعد كبلر الكاتب الإنجليزى وليم جودوين وجون ويلكنز وسيرانو دى برجراك وجول فيرن وويلز وغيرهم كثيرون .

ولقد كان الهدف ، فى البداية ، هو محاولة استكشاف العالم الغريب العجيب ، على أساس من مكتشفات العلم فى عصرهم وبالرغم ممن أن أحداً لم يكن يستطيع أن يجزم ـ فى ذلك العصر ـ بأن على القمر حياة ، فإن هؤلاء الكتاب راحوا يتخيلون شكل سكان القمر والحضارة التى بنوها ، ويصورون رد فعل الإنسان الأرضى إزاء هذه الحضارة الغريبة . وهى صور تعكس ، وبخاصة عند ويلز ، مثلا ـ مخاوفهم مما يمكن أن تصير إليه حضارة أهل الأرض أنفسهم . فويلز **يقدم لنا صورة مكررة لما يقدمه هكسلى فيما بعد فى عالمه من عمليات الخلق والتشكيل فى الزجاجات ، وما ينعها من حلو الحياة من القيم الحقيقية . على نحو يدفع بنى البشر إلى إدمان المخدرات أو الانحدار فهذه إذن صورة ساخرة للتخصص المتطرف من ناحيه ، ولما يمكن أن يؤدى إليه العلم إن صار الطريق من ناحية أخرى »**[4] .

هؤلاء الكتاب لم يكونوا يتصلون ـ فى خيالهم أو أهدافهم ـ عن الكوكب الذى يعيشون عليه ـ الأرض ـ بجماعة فرن ، التى يجدها نحن مدببة لتدور فى فلكه مدة ثم يركبها ويعود ـ تعرف بقيمة اعتماد الإنسان على صلاحية عالمه له ، فى حين يقول **كافور Cavor** بطل ويلز إنه **لا الإنسان ذو فائدة للقمر ولا القمر للإنسان**[5] (ويبدو أنها مقولة أثبتت صحتها حتى الآن !) . هذا فى حين يحول السفر فى الفضاء فى مرحلة أخرى إلى وسيلة من وسائل تحقيق الانطلاق من هذا العالم ، ويصور أبطال القصص العلمى أن فى تقديمهم بكوكب واحد نوعا من السحر والتى . وأن الجاذبية الأرضية صارت عبئا يحاول الإنسان التخلص منه ولكن الخطر الأكبر على الإنسان الذى يريد الانطلاق إنما يأتى من هذه القوة المضادة التى تعمل فى داخله وتعوقه عن اتحاد الخصوصة الخاصة . إنها قوة الخوف من اللانهائية التى لا تقل عن الرغبة فى الحرية والتخلص من القيود[6] .

ويبدو أن المأزق نفسه ، الذى يصوره أدب الفضاء ـ إذا صحت التسمية ـ كان قائما على حوار آخر فى أدب « **المدن الفاضلة** » . فقد كانت المدن الفاضلة ـ منذ كتب **توماس مور** « **يوتوبيا** » ، و**توماسو كامبانيلا** « **مدينة الشمس** » ، و**فرانسيس بيكون** « **أطلانطس الجديدة** » ـ صورة لأحلام البشر فى دولة ناجحة ، وبشر سعداء ، ينعمون بصحة جيدة ، ويعرفون كل شئ ، أو على الأقل يحققون درجة عالية من الثقافة ، وهكذا[7] .

هذا الحلم تحول إلى كابوس على يد كتاب الخيال العلمى . فقد جعلهم متابعتهم لتطورات العلم ، وإدراكهم التفكير فى آثاره الممكنة على الحياة الإنسانية ، وملاحظتهم أن التقدم المادى يعرقل نموه وتطوره مراحل نمو الوعى بالقيم الدينية والروحية والإنسانية ، وأن العلم وتطبيقاته يتحولان إلى خدمة أهداف التسلط الحسى أو السياسى بتسخير كل الإمكانات العلمية لتطوير وسائل القتل بالشر ، أو إحاطتهم بالرعب القاتل ـ جعلهم هذا كله يرسمون صورة مخيفة لحياة البشر فى المستقبل القريب أو البعيد .

صمويل بتلر Samuel Butler يهاجم فى « **إيرهون** » **Erewhon** (١٨٧٢) القيم المعاصرة له ، وكان يرى أن الآلة قد جعلت من الإنسان عبداً لها ، وأنه إذا نسى للآلة أن تسيطر وتتحكم بنا ستتحدى وتهدم الحضارة الإنسانية[8] ولقد كان بتلر يكتب ـ فيما يبدو ـ وفى ذهنه مجتمعه المعاصر أكثر من عالم المستقبل . ولقد رأينا كيف انتقد ويلز فكرة التخصص المتطرف ، والنتائج الوخيمة لانحراف العلم عن سبيله السوى فى خدمة البشر ؛ وهى الفكرة التى حاول أن طرحها فى « **آلة الزمن** » **Time Machine** (١٨٩٥) ، حيث ينتقل بطلها إلى مستقبل مخيف لتطور مرتد[9] . وفى رواية (١٩٨٤) **لجورج أورويل George Orwell** حذر الكاتب من نظم الحكم الشمولية . التى لا تسيطر على الأمور السياسية فحسب ، بل تسيطر أيضا على فكر الأفراد بل على أمورهم العاطفية . وتحول المجتمع ويتسون سمث فى النهاية من حالة التمرد المطالب بالخصوصية الفردية إلى حالة الرضا التام عن النظام[10]

وهذه الشمولية الآلية هى نفسها موضوع « **عالم جديد شجاع** » **Brave New World** (١٩٣٢) **لألدوس هكسلى A. Huxley** ، فالآلات الرهيبة تتحكم فى كل شئ فى الحياة من خلق الأطفال وتشكيلهم فى الأنابيب إلى توجيه كل فرد (وقد سبق تحهيره) إلى وظيفته (التى سبق تحديدها كذلك) فى المجتمع

ولا حاجة بنا إلى الاستطراد أكثر من هذا ، فمن الواضح أن الأمثلة السابقة تجسد ـ مرة أخرى ـ ذلك المأزق الخرج الذى وقع فيه الإنسان فالتقدم العلمى المتزايد فى سرعة مذهلة يعد الإنسان بعالم من السعادة (المادية) المذهلة . ولكنها سعادة كسعادة حيوانات الحظيرة التى يتم إسمانها إسماناً جيداً ، على حد تعبير **كولن ولسون**[11] ، فى حين أن الإنسان إذا حرم من هذه السعادة وهى الحرية والشعور بالذات والتميز الإنسانية ، لاحتاج الأحرار ، والحاجة الكامنة فى اللاشعور الإنسانى إلى الحرية أكثر من حاجته إلى السعادة »[12] وهذا هو سبب عربيا أن يهرب الإنسان أو يحاول الهرب أو التمرد على هذه المدن (**المضادة للمثالية**) والحياة فيها مثل نضال **هكسلى** و**أورويل** وزامياتين[13] و**كلارك**[14] ؛ لأن الإنسان لم يخلق فى يوم من الأيام « **لسعادة الحاريره** »

وهكذا استطاعت رواية الخيال العلمي ، منذ البداية ، أن تكون تعبيراً عن موقف الإنسان من العلم في تطوره المذهل في العصر الحديث ؛ فعبرت أولا عن روح المغامرة والحرأة والتطلع بأمل إلى المستقبل وإلى عوالم جديدة يرتاد آفاقها الإنسان . ثم توقفت عند تردده بين الرغبة المطلقة في التحرر والانطلاق وبين خوفه الغريزي من الضياع في اللانهائية ؛ ثم توقفت أيضا توقفاً طويلاً وعميقاً عند المرة . عند المأزق الإنساني بين وعد العلم بالسعادة المادية المطلقة . وبين استلابه للحرية الفردية والذاتية الشخصية وتحطيمه لقيم الإنسانية والروحية . وما له من مآس .[1]

* * *

ورواية الخيال العلمي تعتمد اعتماداً يكاد يكون كليا على احتمال المبني على بعض الكشوف العلمية وهي لا تعترف ، بالطبع ، بأن بناءها خيالية (وهي ليست كذلك حقا) لأن السمة هدف تحرص من أهدافها ولا تمكن حصر النوعات المصادفة التي أشار إليها كتاب الخيال العلمي ، بدءا من الصدع على سطح القمر ، وانتهاء — إن كانت لنوعاتهم نهاية — بعباب الصم في المجتمعات الصناعية الكبرى والمتقدمة علميا

ورواية الخيال العلمي رواية أفكار أكثر منها رواية حبكة محددة أو شخصيات مدروسة فهي تهدف — بداية — إلى إثارة خيال القارئ إلى أقصى حد (وهي في هذا تنتسب إلى التراث الشعبي والخرافي أكثر من انتسابها إلى تراث الأدب الجاد) لتنتقل به خلال هذه الإثارة إلى تصورات بها عن العوالم الغريبة التي تدور أحداثها فيها ، أو لتصل رسالتها إلى عمق الكيان العقلي والروحي للقارئ فهذا اللون من الرواية لا يهدف إلى « تطهير » الناس — كما يقول أرسطو — بل إلى تحرير الخيال البشري ، لا بإثارة الشفقة والرعب — بمعنى أرسطو أيضا ، بل بمحاولة إثارة الدهشة والعجب[14] . وقد يكون هذا حكما صائبا بطبيعة الحال ، شريطة أن نعتبر هذه المشاعر مشاعر إيجابية نستطيع أن نقف في وجه محاولتي نسبه إليها الكثرة من الأعمال الجادة والجيدة من روايات الخيال العلمي فلا شك أن هؤلاء الكتاب لم يكونوا يكتبون ليسلوا هم أنفسهم ، أو مجرد أن يسلوا قراءهم ، وإلا لكانوا كالملايين بالثار !

ولأنها رواية أفكار في المقام الأول ، فإن بناءها الفني يشوبه كثير من الضعف ، فحبكات معظمها « ذات طابع صبياني ساذج »[15] ، ومشكلة الانتقال — مثلا — في الزمان أو المكان ، وهي المشكلة الأولى التي يواجه كل كتاب الخيال العلمي ، تجد فيها تصورات غاية في السذاجة . والسذاجة في الوقت ذاته ، فإذا كان كيلر ينقل على جناح الحلم (وهو أكثر الحلول معقولية) ، فجول فيرن ينقل جماعته إلى القمر داخل قذيفة تنطلق من مدفع هائل ! ووبلز الذي بذل كل ما في وسعه من معرفة في سبيل تصميم مركبة تتخلص من الجاذبية الأرضية في « الرجال الأول على القمر » هو نفسه الذي ينقل بطله في الزمان « بآلة الزمان » وهكذا فليس مهما كيف ينقل هؤلاء في الزمان أو المكان ، لكن المهم هو ما يحدث بعد انتقالهم ، ماذا يشاهدون ؟ وما حكمهم على ما يشاهدون ؟

والطبيعة الشريرة في رواية الخيال العلمي مبسطة تبسيطا شديدا[17] فالشخصيات غير مدروسة ولا واضحة[18] ، وهي ترسم وسماً تخطيطياً sketchy [19] ، لأنها لا تقصد لها فيها من طاقة على الصراع ، لكن لمجرد قدرتها على حمل وسالة يرغب الكاتب في بثها للقارئ. وكذلك الشأن في الأحداث ، فيها الكثير من التشكك ، والاحتراع ، والانفلات من أسر المألوف والمعقول ويلوح أن إحدى عثرات مؤلفي القصص العلمي هي أنهم يميلون إلى إنهاء القصص بأمور مثيرة تخلق انطباعات ناجحة عنها ، أو مسلهم إلى بث الرعب في قلوب القراء .[20] وأسوأ وأقطع ميول القصص العلمية مبدها إلى اللغة العلمية والعبارة من أجل الغرابة وحدها ، حيث تخصص الكتاب فصصهم بدبوج من المصطلحات العلمية والفسة التي تصبها بالصعوبة فصلا عن التشابه والتكرار .[21]

لكل هذا فمن عجيبا ألا يرضى هذا النوع من الكتابة الدنيء المنخفض ، وأن يبدو تافها في نظر من يتذوقون الأدب الرفيع ، بل إن النقاد والدارسين قد أسقطوه من حسابهم بوصفه من أدنى ضفاف الخيال ، أو هو هراء الذي لا طائل وراءه .[22] وهذا موقف ظالم ولاشك ، لا لأن هذه الكتابة ترضي جانبا كبيرا من القراء في العصور المتقدمة ، التي أصبح العلم بشكل جانبا كبيرا من حياة الأفراد العاديين اليومية فيها ، وأصبحت المخاوف التي يعبر عنها هي مخاوف البشر العاديين ، بل لأننا يجب أن نعاملها — بداءة — بمنطقها الخاص ، ونقبل منها بناءها فما معقولاً نبلغ من خلاله ورسالتها على نحو بالغ الخطورة والعمق . سواء أكانت هذه الرسالة تقف في جانب العلم ، أو في جانب التحذير من مخاطره ، لأن الرسالتين — في الواقع — لا تتناقض بينهما ، بل بينهما — بالأحرى — تكامل وتساند لا يمكن إغفاله . ويكفيها أنها استطاعت — حتى الآن — أن تعبر عن المشاعر المتناقضة للبشرية إزاء إنجازاتها الرائعة ، وما اقترفته أيديها أيضا ، تعبيراً فيه الكثير من الصدق والعمق ، وأنها فتحت آفاقا جديدة للخيال البشري ، تحدد فيها هواه ، وتعيد النظر إلى قضية المصير البشري من وجهة جديدة .

* * *

وكتابنا — حين يتجهون اليوم إلى ذلك اللون من النتاج الروائي — لم يجدوا في الأدب العربي إلا هذه المثيرات الأولية للخيال (التي أثرت بالرغم من هذا في أوربا وفي نتاجها الروائي تأثيرا واسعا لا يذكر) . والتي تجد في عمل مثل « حي بن يقظان » لابن طفيل أو حكايات السندباد وألف ليلة . » نعامه . أمثلة واضحة لها أما رواية الخيال العلمي بمعناها العصري . التي كانت نتاج عصر العلم الحديث — كما سبق — فلم يكتب منها في الأدب العربي الحديث إلا نماذج محدودة جداً . تكاد تعد على الأصابع[23] لهذا فإنه يجب بالضرورة إلى التراث العربي في هذا اللون العبي . يحاولون إرساء دعائم في أدبنا[24]

والكاتب العربي الذي يكرس قلمه لرواية الخيال العلمي . إذا ما كان صادقا مع نفسه . ومع ظروف المجتمع الذي يعيش فيه في هذه الفترة من تاريخه ، فإنه سيواجه مصاعب أعظم من مصاعب خلق نوع من الأدب العربي الحديث . وقد خلقوا في الواقع قدراً كبيرا من التعقيد المذهل الذي كانوا يحلمون به . والذي ظهرت آثاره في مجتمعاتنا حقا . قد يجوز لهم أن يعبروا عن وجهات نظر اندادية وبائسة

بجاه التقدم العلمي . أما نحن ، فإن العلم بالنسبة لنا هو المخرج الوحيد من المأزق التاريخي الذي وقعنا فيه ، أو الذي وجدنا أنفسنا فيه ، وبدون اللجوء إلى العلم في هذه الأزمة ، فلا أمل لنا في أن نمثل مكانا ما في عالم اليوم المندفع في عنف لتجاوز نفسه وإنجازاته . ولا يسعني أن يكون لما حدث في الغرب من حلحلة في القيم الإنسانية والروحية تأثيره السلبي على انحيازنا التام إلى جانب العلم ، فمجتمعاتنا أكثر تماسكا روحيا وإنسانيا ، كما أن التحصيل الواعي (وهو منهج علمي خالص) للإفادة من منجزات العلم وتطبيقاته ، بل إنتاج هذا العلم وهذه التكنولوجيا ، مع وضع ما حدث في الغرب في الاعتبار ، يمكن أن يجنبنا الآثار السلبية للإفادة المواسعة عبر المحدودة من العلم والتكنولوجيا فلا محور - إذن - أن نطلق ندير الخطر ونحن ساكنون في أماكننا . بل الأوفق أن نجاز - بلا حدود - إلى الجانب الإيجابي في العلم ، وأن نحاول التخفيف من آثاره السلبية على أنفسنا وعلى الآخرين ، حتى نشاركه بإيجابية صحيحة في صنع عالم المستقبل .

* * *

وقصة «المستقبل» هي القصة التي تسيطر على رواية «بهاء شرقي» «قاهر الزمن» التي تجسد موقف كل شخصية فيها لا أزمنه هو الشخصية فحسب ، بل أيضا أومنا الروحية جميعا بإزاء العلم ، الذي سيؤدي بنا تقدمه إلى المستقبل ، إلى اللانهائية ، التي تقشعر أبداننا فرقا كلما فكرنا فيها ! دون أن ندكر أن هذا العلم نفسه هو طريقنا الوحيد إلى عالم المستقبل ، عالم التقدم والرخاء الحر به

تدور الرواية حول عالم مصري يحاول قهر الزمان بإخراج الإنسان من مجال تأثيره . ويتم هذا من خلال بحوث يجريها هذا العالم ، حيث ينجح في تبريد الإنسان تبريدا كاملا ، فيتوقف بهذا تأثير الزمن عليه . ويصبح في حالة (عدم مؤقت) يمكن قطعه ووصل ما انقطع من الاتصال بالزمن بإضافة مؤثرات التبريد .

والدكتور حليم صبري - وهذا هو اسم العالم المصري - يهدف من وراء هذا لا إلى انبطاء عالم المستقبل فقط ، بل إلى المشاركة في صنعه أيضا إنه يتوقع أن تندلع الحرب العالمية الثالثة في أي وقت حتى نهايات القرن العشرين . وهذه الحرب ستكون النصرية القاصية للجنس البشري كله «التي ستدمر أكثر من ثلاثة أرباع ما يجريه عالمنا السابح في مداره ضمن المجموعة الشمسية البعيدة من أنفس ومدنيات .. » . ولابد من (حفظ) طليعة من الجنس البشري ، تحدد حياة الجنس البشري على الأرض ، وتعيد إلى الحياة وجهها الحقيقي عن طريق العلم لهذا يختار الدكتور حليم مجموعة مستقاة من العلماء المتخصصين في فروع مختلفة من المعرفة ، معه ومع زوجته ومساعديه وصحبي ، تروى الرواية من وجهة نظره ، ليكونوا هذه الطليعة

وأحلام الدكتور حليم صبري لا تقف عند حد (الوصول) إلى المستقبل في سلام ، لكنها تتسع لتصل إلى المستقبل ومشكلته إيجابيا . فالدكتور يطلق على المستقبل اسم (عصر حليم) ، لأن التبريد - الذي ينجح في استخدامه مع البشر - سيكون عاملا إيجابيا في خدمة إنسان المستقبل . فالتبريد - في رأي الدكتور - سيكون الملجأ الحصين للبشر من الحروب والمجاعات والأوبئة والأمراض المستعصية ومن عصر الجليد المتوقع حدوثه في المستقبل . والتبريد سيحدث ثورة في التعليم - وسائله ونتائجه - وفي كتابة التاريخ ، وفي عمر الإنسان الفرد ، بل أيضا في الفرصة المتاحة للفرد للاستمتاع بأشياء ومعرفتها وأيضا فإن التبريد سوف يحدث ثورة في مجال تشكيل العلاقات بين البشر في أخص خصوصياتها . كالعلاقة بين الأب وأبنائها ، وبين الأخوة وبين الزوج وزوجاته - اللاتي سيتعددن بالضرورة في انتقاله عبر الزمن على متن التبريد - «الأطفال المبردون سوف يكونون تحت الطلب في أجهزة التبريد ، ومن هنا سيهبط حرارة تعلق الأم بوليدها والرجل . أي رجل سيمكنه المساحة عبر الكون وعبر الزمن فيروح عشرات الزوجات (؟!) ومن هنا سيكون تعلق الروح بروحته عارضا ثانويا والإخوة قد يصرفون كل في عصر مغاير لعصر أخيه فلا نعود حينئذ لكلمة الأخوة معنى لديهم .. نفس الأسرة الواحدة ستتفكك وينتشر أفرادها لا عبر مسافات ولكن عبر أزمنة بعيدة متنافية . » (ص ١٣٤)

وهو عصر يرى الدكتور حليم أنه قد تخلص نهائيا من سجن الأطماع وخوف والاستغلال ويراه كامل مبسي - الصحفي - «عصر الراحة والرفاهية - والمتعة والأمان حيث لا أذل ولا حروب إلى الأبد . »

وتكمل صورة العصر - المستقبل بالقاهرة المتسعة ومبانيها الزجاجية الشفافة المشاهد تحت سحابة صناعية في لون السمسم تقيها عواصف الجو وتقلباته ، وتحولها إلى عاصمة كونية ، وسيادة اللغة العربية وانتشارها على ألسنة البشر كافة ، وسيادة البشر على الكواكب الأخرى ، والتغير الثوري في وسائل المواصلات داخل البلاد ، وبينها ، ومع الكواكب الأخرى وكل هذا بعكس بدوره على بشر المستقبل ، طول القامة ، والأكثر عافية ورشاقة وسباحا وحالما ومرونة عضلات وذكاء . فقد انتشرت أجهزة التبريد في كل مكان فحفظت الشباب ورادت الحيوية وأطالت الأعمار .

هذه هي الصورة التي يتصورها الكاتب للمستقبل من خلال أحلام الدكتور حليم وكامل مبسي وهي صورة مدينة - الحلم - البشر - الحلم . التي يتحمس لها كامل حماسة تنسيه عمله ومستقبله - بالمفهوم الضيق للبشر الذين لا يحلمون بالمستقبل البعيد ! - وبنسبه مصيره أيضا . ولكن نقطة واحدة تؤرقه في هذا العالم - الحلم . هي هذه الصورة القاسية التي يتوقعها الدكتور حليم «للعاطفة المقدسة . زهرة كل عصر . وكل وجود . » - الحب . تحياه البليغ الشامل . الذي يبدأ من الأسرة ويصل إلى البشر والكون جميعا : «لقد كانت نقطة شاذة حقا تلك التي اعترضني فقلبت موازين عقلي . وأخذت أتردد في أعماق لأي هدف نعيش كل هذه الأعوام الطوال المتخمة بالعلم - لماذا نقطع كل ذلك الشوط من أعمارنا ، الذي لا ندوق له نهاية إذن إذا كان الواحد منا سيمضيه في صحراء البيد وحده تمرده . دون رفيق سوى خلقه هو

ولقد هالني الخاطر القاتم ، وصدمني ..
أي عالم يراق هذا الذي فلته ، وكيف سيكون متقدما وهو بباعد بين الآباء والأبناء بين الأخوة والأخوات .. بين الزوجة وزجلها .. والفرد وأسرته .. والصديق وصديقه .. كل يذهب في رمن مغاير عن زمن الآخرين . كل يسبح في عالم بعد ومختلف عن عالم أقاربه ورفاقه ، وعلى هذا القياس فكل واحد من هؤلاء لن يعود يرى سوى نفسه . فنفسه وحدها هي التي ستلازمه .... وحينئذ ، سوف يكون الفاسق المطلق الذي يسود هو الأنانية . فأي مجتمع هذا الذي يزدهر في ظل الأنانية وحب الذات ؟ . وأي رباط يدبل سيجمع أفراده ؟ .. »

(ص ١٣٨ ـ ١٣٩)

هذه الوقفة مع النفس ، ومع عالم المستقبل ، لا تقف حجر عثرة في سبيل الحماسة الشديدة التي يبديها الأستاذ الدكتور حليم وأفكاره عن عالم المستقبل . فقد تكون حساسيته تجاه العلاقات البشرية في المستقبل ناجمة من أنه كان ـ في تلك المدة ـ مرتبطا بعلاقة عاطفية مع « ربى » وبينة الدكتور حليم ، كما أن حرمانه من أبويه وفي فترة باكرة من حياته قد تأثير على رؤيته للمستقبل واهتمامه بهذا اللون من العلاقات .

فنستطيع إذن أن نقول إن قلق كامل على إطار العلاقات الإنسانية في المستقبل لا يحول البونوبيا ـ إذا صح أن نسمي هذه الشذرات عن حياة المستقبل بالبونوبيا ـ إلى (يونوبيا مضادة) في الرواية . لكن الذي يعوق استسلامه للمستقبل استسلاما كاملا هو إطار العلاقات الحاضرة في (هيلا) الدكتور حليم ، كما سنرى .

وبناء البونوبيا ـ إذا صح مرة أخرى أن نسميها كذلك ـ في هذه الرواية ينطلق من خيال علمي صحيح ، فالتبريد أصبح اليوم علما ، انطلق في البداية من ملاحظة فترات البيات الشتوي الذي تمارسه بعض أنواع الحيوان ، التي تنخفض فيها معدلات النشاط الحيوي لأجهزة الجسم إلى أدنى مستوياتها . ويستخدم التبريد في بعض العمليات الدقيقة بالقلب أو المخ ، وتتم في درجات حرارة منخفضة Hypothermia [١٨] . وهناك « علم يعرف باسم « علم التبريد الشديد Cryogenic » ، وله استخدامات وتطبيقات كثيرة في مجال العلوم الكيميائية والفيزيائية والبيولوجية .. فنحن ـ مثلا ـ نستطيع أن نحتفظ بالخلايا أو الأنسجة الرقيقة حية لفترات قد تطول ، وذلك باستخدام التبريد الشديد ، بعد معاملة الخلايا بمواد خاصة ، حتى لا يتحول ماؤها إلى بلورات دقيقة من الثلج قد تدمر جزيئاتها الأساسية تدميرا .. » [٢٦]

أكثر من هذا فإن في أمريكا جمعية شعارها « اجمد الجسد وانتظر . ثم اخرج مرة أخرى إلى الحياة » ، أسست ١٩٦٤ ، وأنه يوجد حتى الآن حوالي أربعة عشر جسداً أمريكيا محفوظا في كبسولات تحت درجة حرارة منخفضة جدا .. [١٧] ولا أحد يدري ـ بالطبع ـ حتى الآن نتيجة هذه العمليات ، كما لا يدري أحد أيضا ما يمكن أن يطرأ على هذا العلم من حركة وتطور وكشوف . ولكن السؤال الذي يطرحه الموضوع كله سيكون ـ ولاشك ـ حول قدرة الإنسان المجمد ـ إذا ما نجح في الوصول إلى المستقبل ـ على استيعاب عصر آخر والتفاعل معه ، وأيضا قبول المجتمع له ورضاه عنه . والأهم هو مدى فائدة البشرية من هذا كله .

إن الكاتب يرى أن الفائدة مؤكدة ، وأنها في صالح البشرية ومستقبلها ، لأن نجاح التبريد يعني الوقاية من الأوبئة والأمراض المستعصية والحروب وعدم العصر الجليدي القادم (الذي يبدو كأن بشائره قد لاحت في الشمال !) ، كما أنه سيؤثر على العملية التعليمية التي يمكن أن تتم للتلاميذ وهم في حالة تبريد لا تصل إلى درجة الصفر المطلق لمخاطبة العقل الباطن بوساطة ذبذبات أو موجات لاسلكية معقدة . وهكذا .

وليس لنا أن نرفض هذه الصورة المتفائلة بدءاً ، فأمام الكاتب بدأ من نقطة انطلاق علمية صحيحة ، فإن كل ما يترتب عليها يحتمل أيضا أن يصل إليه في المستقبل . المهم أن يضع العلم في اعتباره الأبعاد الإنسانية والمشكلات الاجتماعية التي تنشأ عن مثل هذا الوضع الغريب للعلاقات البشرية والاجتماعية المترتبة على علاقة الإنسان بالزمن ، حيث يصبح الإنسان هو السيد ، بعد أن ساد الزمن طويلا ، ومايزال !

و « الزمن » الذي يتصدر الرواية ـ عند العنوان ـ يشارك في بناء الرواية ، وفي التكوين النفسي لشخصياتها ، كما يدفع الرواية كلها إلى الحركة والتطور .

والرواية تبدأ من المستقبل ، لتعود بنا إلى الماضي ـ والزمن هنا بالنسبة إلى القارئ . فالرواية تبدأ بتقرير يقدّم به باحث تاريخي سنة ٢٣٠١ الرواية ـ أو المذكرات والأوراق التي عثر عليها « مجموعة من الأوراق القديمة البالية ـ وكان بعضها على هيئة مذكرات أو يوميات شخصية ـ والباقي عبارة عن قصاصات متناثرة ـ وقد وجدت المجموعة كلها في حالة يرثى لها وقد التهمت النيران أجزاء كبيرة من أولها ومن آخرها . » (ص ٧) . وقد تم العثور على هذه الأوراق في مطفة (حفائر) المرصد المصري (القديم) في حلوان . ومن سياق الرواية ـ فيما بعد ـ نعرف أن هذه الأوراق هي المذكرات الشخصية للصحفي كامل بهيني ، والمذكرات التي كان يدونها ـ أو يملها ـ الدكتور حليم صبري عن أبحاثه وأفكاره حول التبريد . وبالطبع كان على الباحث التاريخي أن يحقق ويحذف ويصيغ حتى يخرج لنا هذه القصة .

إن البداية من المستقبل ـ بوصفه حقيقة ـ توحي إلى القارئ ونقوده إلى العالم الذي سيدخل إليه ويتعامل معه ، عالم الحلم بالمستقبل والعمل له ، كما أنها تعطي لهذه الأحلام والأفكار ما تستحقه من الاهتمام والجدية ، فربما تكون هذه الأحلام والأفكار ـ حتى ـ أسسا راسخة للمستقبل المنشود .

والرواية تعود بحوادثها ـ كما أشرت ـ إلى الماضي ، إلى سنة ١٩٥١ وما قبلها ، حتى تتأتى للقارئ ـ فيما يبدو ـ عن الحدود الصيقة للزمان الحاضر . ورواية الخيال العلمي ـ كما هو معروف ـ رواية تخرج دائما من حدود الزمان الحاضر . وأيضا من حدود المكان ـ أفنا غيران

الأغلب أنها تلجأ إلى المستقبل ، فإذا بلجأ كاتبنا إلى الماضي ليصل من خلاله إلى المستقبل ؟ ربما لتلك الأماكن والأحداث والشخصيات التي يستطيع أن نتعرف عليها بسهولة ، والتي نصنع على الرواية كلها مسحة من الواقعية ـ بمعنى من معانيها ـ بحيث لا نشعر في الرواية بذلك الجو الغريب العجيب في روايات الخيال العلمي التي نعتمد في أحداثها ـ كما ذكرت ـ على الهروب من الزمان والمكان

هذا أيضا لم يهرب الكاتب من المكان ، لكن هرب فقط من المجتمع إلى حد كبير إلى القسم الأول من الرواية تدور أحداثه في مرصد مدينة حلوان وفي أحد بيوتها ، ثم تنتقل الأحداث بعد هذا إلى المسرح الرئيسي في (فيلا) تائمة في حضن الجبل خلف المرصد بعيداً عن العيون ، تتحول ـ بالنسبة إلى الضحية الذي يروي الأحداث ـ إلى سجن لا يستطيع منه فكاكا ، مادياً أو معنوياً ، إلى النهاية .

ومما يزيد الشعور بألفة عالم الرواية وعدم غرابته أن الكاتب لم يحاول فرض أي شخصية أو حادثة تبلغ غرابتها حد الشذوذ ، أو تبلغ حد أن تكون نكرة جبالياً ـ بمعطى الخيال العلمي الذي يضع حد ورسم ملامح جديدة ومختلفة جديدة للبشر أو لجنس جديد منهم ـ إلى المكون الجسدي والنفسي مألوف ومسوغ لكل شخصية من شخصيات الرواية . فالوصف الجسدي للدكتور حليم ـ مثلا ـ قد يبدو غير مألوف ، وخاصة ملامح وجهه ورأسه ، « والغريب أن رأسه إلى عنقه لم تكن به شعرة واحدة نابتة ، لا حواجب ولا رموش ولا شارب ، اللهم سوى خط رفيع من الزغب الأشيب امتد خلفا فيما بين أذنيه . » . وقد يبدو هذا الوصف غير مألوف (لكنه ليس مستحيلا على أية حال) ، لهذا يتبعه الكاتب مباشرة بقوله « كما بدت هناك آثار حروق طفيفة حول عينه اليسرى وجزء من جبهته وأذنه يمتدادها على أن الصلعة وآثار الحروق لم تكن لتخفي وسامة الرجل وناسق قامته ... » وأيضا ليقبل الدكتور حليم نفسه إن هذا كله كان نتيجة لانفجار كبير من العاوات حلال تجربة كان يجريها تحمله منذ عشرين عاما ، وأن تأثير الانفجار كان قويا على تفاصيلات الشعر ، فلم يبق الشعر في رأسه ووجهه أبدا

وهكذا نستطيع أن نجد أمثلة كثيرة على هذا المنحى في الرواية كل تصرف محسوب . وكل ملمح لشخصية حلمه ماضي بقسره أو أمل في المستقبل يجذبه إليه ، كما سبرى وشيكا .

وعلى المستوى نفسه . لاحظ الكاتب بقصد قصداً إلى رسم معالم (البوتوبيا) أو عالم المستقبل بالانتقال إليه ، عبر سومان . لكن الأهم بالنسبة إليه هو أن نصحبه إلى عالم (صنع المستقبل) ؛ إلى عالم المعامل العلمية والتجارب ، إلى فكر هؤلاء العلماء الذين يحلمون بالمستقبل ثم يحاولون ـ عمليا ـ أن يقودوا البشرية إليه ؛ إلى العقبات التي تقف في سبيلهم . والقيم التي تحكمهم ، والفصائل التي يطرحونها ، مباشرة أو التي تطرح نفسها خلال مسيرتهم . إن الكاتب هنا لا يهم بالهدف قدر اهتمامه بالطريق الذي يوصل إليه ، والعقبات المتوترة عليه . والتضحيات التي تبذل في سبيل احتيازه . فالمستقبل يتمدد عملاقة هذه الرواية ، ويدفع كل شخصياتها إلى الحركة ، لأسباب مناسبة . وكل منهم يحاول ـ كما نحس ـ أن يصل إليه لكنهم ـ في النهاية ـ لا يصلون إليه إلا بفكرهم وأحلامهم وعن طريق هذا الفكر وهذه الأحلام نتعرف ـ نحن القراء ـ ملامح عالمهم المستقبلي .

أما إنهم لا يصلون إلى هذا العالم . فهذا واضح من الرواية ونهايتها ، إذ لم يبق منهم في النهاية إلا قصة صراعهم الرهيب مع الزمن ، وعلامات هذا الصراع . وليس مؤكدا أن من بينها دلائل مؤكدة على النجاح في الوصول إلى المستقبل . والمؤكد أن أحداً من الشخصيات التي كانت تعمل لهذا المستقبل لم يصل إليه ، لأننا وأينا ـ في الرواية ـ مصاوعهم ، الواحد بعد الآخر فلم يكن لأحدهم أن يصل إلى (بوتوبيا) ، لأن أحداً منهم ـ أيضا ـ لم تتسع نفسه خالصة للحلم . أو بروح هذا الحلم في نفوس أصحابه الآخرين . فتحولوا إلى عقبات دمرته ودمرت حلمه . إن الملحظات الثلاث للزمن ـ الماضي والحاضر والمستقبل ـ تعيش متجاورة متفاعلة في نفس الإنسان . وتؤثر في تكوينه وسلوكه معا ، والوصول إلى المستقبل لابد أن يكون تضحية بالماضي والحاضر ، أو ـ بالأحرى ـ تحويلا لهما إلى قوة إيجابية فعالة تدفع الحياة كلها نحو المستقبل . فالزمن ليس مظهراً خارجيا بقدر ما هو كيان نفسي . والذي يصارع المرض ويحاول قهره . عليه أن يقهر آثاره أولا داخل نفسه وداخل نفوس الآخرين . وما استطاع بشر أن يفعل هذا حتى الآن . فهل يستطيع المستقبل أن يفعل ؟ !

إن الدكتور حليم صبروت غاص الماضي ، فكامل نهضي ، الصحفي ، لم يعرف عنه إلا « أنه سليل إحدى الأسر الألبانية الصغيرة . وقد هاجر والداه منذ أكثر من ربع قرن إلى مصر . وتوفيا تاركين الصغير حليم في كنف أحد المشواث من أثرياء الإسكندرية حتى كبر وتزوج من ابنة الباشا .. ثم سافر معها إلى أوربا لاستكمال دراسته الطب التي تعلق بها . ولكن الزوجة ماتت بالخارج في ظروف مريبة وحين عاد حليم إلى مصر ليزاول مهنته في الإسكندرية فوجئ الناس بالباشا يلحق بالإبنة في ظروف أكثر غموضا بعد أن ترك وريثا وحيداً لكل أملاكه في الشعر ، هو حليم صبروت » (٥٧ ـ ٥٨) وباع حليم كل هذه الأملاك ليبني في (فيلا) الجبل حلوان . مع استغلال مستشفاه ـ كما نعرف بعد ذلك ـ في جلب المرضى من الفقراء لإجراء تجاربه عليهم .

وكانت معه في الفيلا فتاة ، نعرف في النهاية أنها أخت زوجته التي ماتت . وأنه يحبها حبا شديداً صامتا ثم نعرف أيضا أن أخاً له مات غريبا في الإسكندرية ، وأن قريب الشبه بين كامل وبين هذا الأخ هو ما جعل الدكتور حليم يأتي بكامل إلى الفيلا ليساعده في تسجيل أشرطته . كما جعله أيضا يعامله معاملة تختلف عن معاملته للآخرين

هذا الماضي الغامض للدكتور حليم لا يدري أكان سببا في اهتمامه بمشكلة التبريد ، أم أنه كان نتيجة لهذا الاهتمام ؟ لكن المؤكد أنه ماض لا يبوح به الدكتور فيكشفه للناس . وإن كان يعيش فوبا داخل نفسه ويؤثر فيها ، على ما يبدو في معاملته لزبير ـ أخت زوجه . ولكامل ـ شبيه أخيه الأصغر الغريق

أما حاضره فكله مكرس لتجاربه العنيفة على التبريد . ولرعاية

زين التي يحبها حبا شديدا صامتا يائسا . لأنه متأكد أن حبائه لا تروقها ، بل تمقتها . وأنه هو نفسه لا يكافئها بالفرق الكبير في السن والمشاب أصلا ، وحب المسيطرة المقاتل في شخصيته هذا فضلا عما يرتكبه من جرائم ، يحاول نسيانها لنفسه وللعلم ، بإجراء التجارب العاملة على مرضى مستشفاه . الذين يدخلون معمله أحياء ويخرجون أمواتا . إن تبريراته ـ فيما يبدو ـ لا تقنع أحداً . بل لا تقنعه هو نفسه ؛ فهي تعيش صراعا مع ذاته . يشعر أو يتحسس منها . لكنه لا يملك الموقف : « ولكن . الهمني فإني أثبت على كل السوء الذي نسبته إلى كذلك الحاسب الخير في شخصيتي والذي يناقش أفعالي ويطالبني عنها الحساب غير أنه للأسف الحاسب الأضعف . وفي الحقيقة فإنك حين تبدي اعتراضا على عمل من أعمالي فإنما أنت دون أن تدري تنصر حاسبي الضعيف هذا . . » (١١٢)

هل شخصية الدكتور هي تلك الشخصية المعقدة التي نعرفها في أدب الخيال العلمي . العالم الذي يدفع بكل قوته في علمه وتجاربه ، مسخرا في سبيل ما يهدف إليه كل ما يصادفه حتى البشر ، مستغلا في النهاية مصيراً مطلقا يبيع من عمله نفسه ؟ أم أنه شخصية إنسان يتعلم ماضيه وحاضره فيهب نفسه كلية للمستقبل ولأحلامه وأفكاره فيه مغبطاً في طريقه كل شيء ، ويوظل حبائه كلها ـ حتى علاقة الحب ـ إلى المستقبل ، لأنه سيجد نفسه فيه ؟ إن في الشخصية محاولة لم تتمثل للفصل بمحاولة انتقال الشخصية من « المعقدة » إلى الانكمال . لقد حاول الكاتب إضفاء أكبر قدر من الغموض يستطيعه على شخصية الدكتور حليم . فيوحي للقارئ بالشك ـ على لسان كامل ـ في المعلومات القليلة التي يعرفها عن ماضيه . ثم لا يعرف القارئ شيئا عن حبائه حتى حليم (فيلا) إلا أنه يعالج المرضى من الفقراء مجانا في مستشفاه . وفي الفيلا نجد عباءه الطويل ومجاربه الغامضة . وحيواناته المتوحشة ، والقفل ، والصيحات الحادة . و (عبده) الصامت لا يتكلم مع أحد ، والتجسس على الأبواب ، وغيرها من وسائل إشاعة الغموض في الرواية . الذي ينال الدكتور حليم الجانب الأكبر منه . وهو غموض قد يكون في صالح حبكة الرواية ، لكن ليس ـ بالتأكيد ـ في صالح الشخصية .

وأكثر من هذا أن موقف الرواية من الشخصية ـ أو قل موقف الراوي ، كامل ـ متناقض . فهو يروي لنا ـ قبل أن يدخل إلى عالم الدكتور ـ كيف قتل أستاذ الفلك مرصد حلوان عندما حاولت معرفة ما يجري بالفيلا . وكيف حاولوا قتله هو نفسه للسبب ذاته ؛ ثم نرى معه كيف كان المرضى يفتشون في تجارب الدكتور ، ولا يشفع له ـ حتى عند كامل نفسه ـ أنه يجار من يجرى عليهم التجارب من المرضى الذين لا أمل في شفائهم ؛ وحبسه كامل عن الاتصال بالخارج منذ دخوله إلى عالمه كل هذا بالإضافة إلى هذه الأحساد التي يهاجي كامل بأنها لعلماء حطموا في طريق عاصفة وتجدت أحسادهم . وهو يروي أن يفعل الشيء نفسه مع كامل وزين دون أحد رأيها ، هذا إضافة إلى ماضيه الذي ـ إذا صح ما يروى ـ يلقي الكثير من الشك على تطلعات كامل ـ إذن ، ومن خلال كل هذا ـ نؤكد لنا جانب الشر في شخصية الدكتور حليم ، وهو يصارعه تحالفه معه في إجراء تجاربه على البشر ، وبدينه بفضل أستاذ الفلك ، وبطر إليه ـ برغم إعجابه بتجاربه وفكره العلمي ـ على أنه شخص شرير ، قاتل . لكن في النهاية يحاول الإبقاء لنا بالتعاطف معه . بل يدافع عنه في مواجهة حسين (الذي يتحدى باسم مروان) انهزم الهارب من العدالة .

قد يكون هذا التناقض في موقف الرواية من الحكم على شخصية الدكتور حليم ولبد التناقض والتردد في موقفنا إزاء العلم وإنجازاته الهائلة . في موقف الراوي نفسه ـ كامل ـ من الشخصية ؛ وهو تناقض مفهوم وله مبرراته في شخصية كامل . التي تعد أكثر شخصيات الرواية اكتمالا فكامل صحفي ، محب للعلم ومحب للمعلومة . وماضيه وحاضره لا يقفان في سبيل حركته المستمرة في الطريق الذي يحب لقد فارقه أهله ، ورباه أحد أقاربه ، فانطلق في الحياة وراء مغامراته وبحوثه العلمية . فهو في أول الرواية يتنقل إلى حلوان ومرصدها ليكتب عنا عن تاريخ الفلك . وحين يرى زين ـ ربيبة الدكتور ـ ويحدث له حادث الغربة التي كادت تدهسه في طريق المرصد ليلا ، يدفع في البحث لمعرفة له عالم الدكتور حليم الغامض ، مستهينا في سبيل الوصول إليه بعمله وحياته نفسها .

وحين يدخل إلى عالم الدكتور حليم بمعموصه وتجاربه وأفكاره نستولي عليه الدهشة وحب الاستطلاع ، والإعجاب أيضا . فنستسلم له . غير أن العلاقة التي تربطه بزين توقف هذا الاندفاع إلى عالم المستقبل ، إلى جانب عدم موافقته على ما يقوم به الدكتور من اضطهاد البشر (حيوانات تجارب) . فهو هنا يتحاذبه إيمانه بالعلم وإعجابه بالدكتور حليم وفكره ، في الوقت الذي يوجهه إيمانه بالحب وبالحرية وباحترامه للإنسان إلى الطريق الآخر بعيدا عن الدكتور وعصره المستقبلي . لهذا لا نجد إيمانه بالمستقبل يتعدى إعجابه بأفكار الدكتور بل إنه حين يكتب عن هذه الأفكار في حماسة شديدة ، فإن موقفه عند مسألة العلاقات الإنسانية والهدف من الحياة في المستقبل يدوبها ، فتجعل حدوة حماسه يكاد ينطفئ . هذا فهو يهرب مع زين ، لكن محاولة الهرب تفشل . وهي تفشل لا لأنها أصبح محكوما عليها بالسجن في (فيلا) الدكتور إلى النهاية ، حتى بعد أن يكتشفا أسرارها وأسرار أهلها ، لكن ـ وهذا هو الأهم ـ لأنها أصبحا معلقين في الزمن . فلا هما يعيشان الحاضر في حربه العلاقات البشرية السوية . ولا هما يستسلمان لعالم المستقبل استسلاما كاملا ، لأن الحاضر يقف دونهما وهذا الحلم الوحيد الذي تحلم به كامل في سجنه . بعد محاولة الهرب . وفي أشد لحظات حاضره نعاسة ، يدور في عالم فاخرة المستقبلي . التي ينتقل إليها بعد استسلامه ـ في الحلم ـ للتبريد وهو حين يخرج من سجنه ، وبعد قتل كل من الدكتور ومروان وانهيار (الفيلا) والمعمل ، لا يستطيع أن يعود إلى الحياة الطبيعية مرة أخرى . إن ما يعصمه عن عالم المستقبل . الذي ينتظر (خروجه) من خلف هذه الأبواب . من «قلعة الخالدين» ، يجعله يرتبط به ولا يباعده . حتى إذا ما طرق المستقبل الأبواب كان هو في انتظاره ليفتح له . كما أن الحاضر لن ينقذه ، لأن أهله (لا يصدقونه) ، حتى أقرب الناس إليه لا يعصمه ويوابته عن التبريد والنائمين

في أحضانه ، فكان لابد أن يخرج نفسه من الحاضر ، وأن يلوذ بأحلام (اسطاو) المستقبل .

أما زينب فقد أجبرت على العيش في عالم الصراع مع الزمن إجباراً . إنها عاشت حياتها في جو من القهر مع الدكتور ، فحريتها محدودة بحدود رسمها لها لا تملك الخروج عنها وحين تجد في حسن كامل بعضاً من الأمل في الحرية ، تسحبها القسوة والأنانية في «صندوق التبريد (أو «بانيو» » . دون أن ندري هل ستصفي إلى المستقبل ، أم أصباغ الماضي والحاضر حياتها كلها قرباناً للبحث عن المستقبل ؟

ومروق (أو الدكتور حسنين ، كما نعرف في النهاية) إنسان يطارده ماضيه الإجرامي ، فيستسلم للدكتور ، ليتولى حلب المرضى من المستشفى . ويتخلص من الخشب . ويقود عن (الفيلا) بالإجرام نفسه ، ويساعد الدكتور في عمله . ويقبل أن تجرى عليه إحدى التجارب التاحمه هل كان يأمل أن يجد في المستقبل ملاذاً من الماضي والحاضر ، ثم غلبه طبيعته فحاول الاستيلاء على المعمل والاستحواذ على وين لنفسه . بعد قتل الدكتور وكامل ؟ إن هذا ما يتضح في النهاية ، حيث نجح في قتل الدكتور في الحقيقة . لكنه قضى على نفسه معه

إن «الرمز» في هذه الرواية هو «القاهر» المسيطر ، الذي انتقم لنفسه من هؤلاء الذين حاولوا تشويه الحلم به وإيقاف تدفقه الأولي ـ الأبدي ـ غير أن أحداً لا يستطيع أن يجزم بأن الدكتور حليم لم ينجح في قهر الرمز والوصول ببعض الناس إلى المستقبل . بعد «تأجيل» حياتهم ووقف تأثير تيار الرمز عليهم فآخر فقرة في الرواية تحمل هذا الأمل من جديد ، حيث يشير «الباحث التاريخي» «المستقبل إلى علامات عبر عليها قد تكون هي الطريق «لقلعة الحالمين» . غير أن هذا أيضا عبر مؤكد

وهذه الرواية ـ كغيرها من روايات الخيال العلمي ـ تثير الكثير من القضايا الفكرية المرتبطة بحركة العلم في الساحة الاجتماعية ، كما تثيره هذه الحركة من قضايا دينية واجتماعيه وسياسية وإنسانية وأول هذه القضايا وأكثرها حدة ، قضية استخدام البشر في التجارب العلمية وهي قضية لم تحسم (ويوما لن تحسم أبدا ، بعيد المبادرات الفردية من الذين يتطوعون راضين عن إجراء هذه التجارب عليهم) . فكامل لا يوافق الدكتور حليم على ما يفعل ، ويرفض التعاون معه بسبب هذا . والدكتور حليم نفسه يحاول التخفيف (على نفسه أولا) باختيار «بشر تجاربه» من هؤلاء الذين يوشكون على الموت ، ولا أهل لهم ؛ لكن هل تحل المشكلة بهذا ؟ إن الإنسان هو الإنسان ، وآلامه هي آلامه التي يسعى احترامها وتخفيفها ، لا العكس ؛ كما أن أحداً لا يستطيع ـ مهما بلغ علمه ـ أن يؤكد اليأس من حالة معينة في لحظة معينه ـ كما يقول كامل

وفي مرحلة أخرى ، والدكتور يكشف عن أفكاره (أو أحلامه) للمستقبل ، يستوقفه كامل ـ ولكن ـ ألا يعتبر التردد تدخلا مباشراً في مشيئة الله ؟

ويجيبه الدكتور بأن الله الذي خلقنا في مقدوره أن يمحقنا أولا نمحا البصيرة لنكتشف ما نكتشفه يوما بعد يوم . والسؤال والإجابة لا يكشفان عن معاناة حقيقية للمشكلة التي طرحت ـ على المستوى الواقعي بشكل أكثر حدة ، وفي فترات مختلفة من التاريخ ـ كثيرا وما تزال ، وبخاصة في مجتمعات جسها الذي قوى كالمجتمع المصري هذا في حين طرحت المشكلة الأولى بشكل فعال وإيجابي كشف عن المعاناة الحقيقية لكلا الشخصيتين . فالدكتور نفسه لا يرتاح لما يقوم به ، لكنه لا يملك لنفسه موقفا ؛ وكامل يصر على أن يدرك الفيلا وهو نجد الدكتور مستمرا في أبحاثه ، وهذا كله يدفع الأحداث إلى تطويرها المنطقي في الرواية

والغريب هو أن أخطر مشاكل الرواية ، وهي المشكلة التي طرحها الرواية برمتها ، لم تمس من قريب أو من بعيد ! هؤلاء الناس الذين سيبردون ليعيشوا في أومنة مختلفة مع زمانهم ، ومع مشكلات مختلفة ، وأناس مختلفين . كيف سيكون شعورهم . واستجاباتهم ؟ هل سيتوافقون مع حياتهم الجديدة ، أم أنهم سيؤثرون الانسحاب نادمين على ما فرطوا من أعمارهم ؟ ألا يكتب الدكتور حليم وأمثاله قصة أهل كهف جدد ، دون أن يدري كيف تنتهي ؟ إن الرواية ـ كما ذكرت ـ لا تنتقل بأبطالها إلى عالم المستقبل ، إلا من خلال فكر الشخصيات وأحلامها (بالمعنى الحر ق للكلمة) ، ولهذا لا تطرح المشكلة بالحاح . بالرغم من أنها أكثر المشاكل إلحاحا في مثل هذه الرواية

إن الرواية العلمية ، بطابعها الكوني العام ، قد لا تتيح الحوض في الحديث عن صلة العلم بالمجتمع مجتمع معين في زمان ومكان معينين (وإن لم يفت الكاتب هذا ، ولكن بشكل مفروض على السياق العام للرواية) . لكنها مطالبة ـ ولا شك ـ بالحوض في مشكلة القيم الإنسانية ، الدينية والاجتماعية والثقافية والسياسية ، ومناقشة ما يحدث عن تغيرها المستمر في الزمان والمكان ، أو قدرتها على الثبات في مواجهة تيار الرمن المتدفق بقوة تقلب كل المقاييس . أو ـ وهذا هو الأهم ـ ما يحدث عن تصارب هذه القيم وتعادلها في مرحلة معينة أو في مجالات معينة من مجالات النشاط الذهني والعملي للإنسان . كما أنها مطالبة ـ بالقدر نفسه ـ بإيجاد صيغة مصالحة بين الطابع الفكري الجاف لقضاياها وبين ما يتطلبه البناء الفني للأدب ، وهو البناء الذي يجافي الخطابية والمباشرة

ولقد نجح مهاد شريف إلى حد كبير في إثارة قضاياه الخاصة ، كما وفى أيضا الضرورات الفنية للبناء الروائي في مستواه التقليدي (وليس في هذا قدح ؛ لأن الرواية التقليدية وقت بجانب كبير من رسالتها ، وما تزال) فأحداث الرواية مترابطة ، نامية من البداية إلى النهاية في تطور منطقي واضح . على الأقل من وجهة النظر التي ارتضاها الكاتب منذ البداية ، وهي وجهة نظر الصحفي كامل مهني ، الذي تشكل مذكراته الشخصية القسمين الثاني والثالث من الرواية وعلى الرغم من أن القسمين الأول والرابع يرويهما راوٍ محايد ، فهو يلتزم متابعة كامل في حياته في المرصد قبل الانتقال إلى (فيلا) الحلم ، ثم يعود في النهاية ليعرف منه مصير كامل والشخصيات الأخرى . هذا لا نعرف ـ مثلا ـ من ماضي الدكتور حليم أو من ماضي مروق إلا ما يعرفه كامل ، ولا نعرف شيئا عما دار في (الفيلا) في أثناء الفترة التي أمضوها فيها

كامل ، ومن ثم لا يعرف الدوافع الكامنة التي جعلت مروض يحاول السيطرة على المكان ومعرفة أسرار الدكتور المجهولة ، أو لماذا عجل بتبريد زين وهكذا . وربما لجأ الكاتب إلى وجهة النظر هذه حتى لا يلجأ إلى وجهة نظر الدكتور حليم نفسه فيضطر إلى متابعة التفاصيل العلمية الجافة لفكره ، فيصيب الرواية بالجفاف ، وبقصب حركتها بالجمود . كما أن وجهة النظر هذه أتاحت إخفاء بعض المعلومات لبعض الوقت ، أو المفاجأة ببعض الأحداث ، مما يفيد عنصر التشويق الضروري للقارئ ولا شك

والرواية مقسمة إلى أربعة أقسام . بشكل كل قسم منها ، حركة إلى الامام ، في أحداث الرواية ، وكل ، حركة ، تؤدي ـ بدورها ـ إلى الحركة التالية . وهكذا . فالقسم الأول «**على الطريق**» بدأ بحادثة العربة . وينتهي بنقل كامل الانتقال إلى مكان الدكتور لمساعدته في تسجيل أعماله ، على نحو ما عرض الدكتور ، ولمعرفة ماذا يجري هناك في حين يتناول القسم الثاني «**الغزو**» مذكرات كتبها كامل عما قرأه في سجلات أبحاث الدكتور ومتابعته لبحوثه التي تنتهي ـ في هذا القسم ـ بنجاح التجربة التي أجريت على مروض وفي القسم الثالث «**آفاق مذهلة**» ينقل إلى عالم المستقبل في فكر الدكتور حليم ـ بعد أن أتم بحوثه لتصنيع هذا المستقبل ـ ثم محاولة كامل الهرب مع رين ، ومشلها ، وسجن كامل . ويعود الراوي في القسم الرابع «**الأبدية**» ليروي لنا كيف انتهت كل شخصية إلى مصيرها ، وكيف أن «**الأبحاث النارنجية**» تحاول الوصول إلى «**قلعة الثالثي**» التي وصلها كامل في مذكراته (ولنذكر أن الراوي يحكي لنا من عالم ٢٣٠١) .

هذا البناء المنطقي المتماسك في الرواية . لا نجد فيه أي تداخل في الأزمنة (اللهم إلا في مشهد الحلم الذي ينتقل فيه كامل إلى المستقبل ، والمدخل إلى عالم الحلم لامع في الرواية ، حتى إن القارئ لا يدرك أنه حلم إلا في نهايته ، على نحو بشكل مغامرة ناجحة في استخدام تداخل الأزمنة) . ولو قدر للكاتب أن يستخدم هذا التداخل في روايته لا ستطاع أن يجسد بعمق أبعد فكرة سيطرة الزمن ـ في لحظاته الثلاث ـ على الإنسان ، ولأعطى أيضا صورة أكثر (درامية) وتأثيراً لمحاولات الشخصيات ـ وبخاصة الدكتور حليم ومروض ـ لفهم الزمن . وأيضا فقد أتاح هذا البناء للكاتب استخدام أسلوبه ـ المفصل فيما يبدو ـ في الوصف الدقيق لكل ما يتناول ـ وصف الطبيعة والأشخاص والأشياء وهو بنجح في الإيحاء بقوة بواقعية ما يصف (ويبدو أنه حين مواقع الأحداث خبرة جيدة) ، لكنه لا يتنبه إلى أن مفصلية الوصف تعوق ـ أحيانا ـ تدفق الحركة في الحدث الروائي وقد نجح أحيانا في استخدام هذا الوصف الدقيق للإيحاء والتهيئة لحدث قادم . كما فعل مثلا في التمهيد لحادث العربة التي كادت تقتل كامل في سكون الليل المرعب في الحقل ، وهو الحادث الذي كان البداية الحقيقية للأحداث التالية

وهكذا يمكن القول بأن نهاد شريف استطاع في هذه الرواية أن يعبر عن حيرة الإنسان وتردده بإزاء المستقبل ، وخوفه من اللامتناهية ، وفزعه من غرق العلاقات الإنسانية الحميمة . وهو الفزع الذي سيؤدي ـ بالضرورة ـ إلى فقدان القيم الروحية والاجتماعية كما نجح ـ إلى حد ما ـ في إثارة كثير من القضايا التي تكشف طريق العلم في اتجاهه إلى المستقبل . ولقد عبر عن كل هذا في إطار فني جيد يجعل من الرواية ـ حتى ـ عملا معدوداً إذا ذكر نتاج رواية الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث .

. هوامش

(١) ي. مندور . النقد المنهجي الحديث الى أين ؟ الفكر المعاصر ، ع ٥٢ ، يونيه ١٩٦٩ ، ص ٧٩ .
(٢) السابق نفسه
(٣) السابق نفسه
(٤) د. اكمل يطرس . دراسات في الرواية الإنجليزية ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨١ ، ص ١٦٢
(٥) ي. مندور السابق ص ٨٠
(٦) نفسه
(٧) أنظر : كولن ولسون المعقول واللامعقول في الأدب الحديث ، ترجمة أنيس زكي ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٦ ص ١٤٢ وما بعدها
(٨) آلفرد إيفانز موجز تاريخ الأدب الإنجليزي ، ترجمة د. شوقي السكري، عبد الله عبد الخالق ص ٢٢٣ .
(٩) Harry Blamires : A Short History of English Literature, . Methuen and Co., London 1979, p. 439
(١٠) Ibid. pp. 466 - 7
(١١) كولن ولسون السابق ١٤٧
(١٢) السابق ، نفسه
(١٣) كاتب روسي ، كتب روايته «نحن» في أوائل العشرينيات ، وهاجر بعدها إلى ... حيث مات ١٩٣٧ . أنظر كولن ولسون : السابق ١٤٧ ـ ١٥٠
(١٤) في روايته «المدينة والنجوم» أنظر مندور السابق ٨٠ ـ ٨١
(١٥) كولن ولسون السابق ١٥٢
(١٦) مندور . السابق ٧٧
(١٧) كولن ولسون ١٦٥
(١٨) مندور ص ٧٧
(١٩) Walter Allen : The English Novel; Penguin Books, London 1976, pp. 314 - 15
(٢٠) كولن ولسون ١٦١ .
(٢١) السابق نفسه
(٢٢) مندور ٧٧
(٢٣) لم يكتب بعد نهاد شريف هذا اللون الروائي في الأدب العربي الحديث ، وأشهر نتاجه وإبداعات مصطفى محمود ، ونتاج نهاد شريف ، في حين اعتبر يوسف عز الدين عيسى تقديم إبداعه من هذا اللون إلى الإذاعة . ولا شك أن تراث الدكتور احمد بكير ـ في رأي على شلش ـ يحتاج إلى قراءة من هذه الوجهة
(٢٤) يقول نهاد شريف على لسان بطل «بحر الرمل» معبراً عن نفسه : «... وأقرأ لجميع كتاب ورياد وأحد به مورو وكيبلنج ودويل وبيرو بوه ، هكسلي وراينر هيجاد . وجيرهم وأعيش معهم في عوالمهم العجيبة .. » كل هذا ـ في رأيه ـ ليرسم صورة أدب المستقبل «على أساس من العلم والمعرفة والمنطق الذي يمكن أن يحتمل بؤسه من الأمام ذلك الأدب الذي سيجيء نتاج علمي جديد يعتمد على حدائق المعلومات إلى آفاق مستكشفة من الرؤى والتصورات والأحاسيس ...» ص ١٢٦)
(٢٥) د. عبد الفتاح صالح الكتاب العلمي ومستقبل الإنسان ، عالم المعرفة ٤٨ ، الكويت ١٩٨١ ، ص ٢٣٥
(٢٦) السابق نفسه
(٢٧) السابق : ٢٣٦

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- **مهيار الديلمي**
  - ديوان مهيار الديلمي
- **نشأت المصري**
  - الزهرة بين شرائح اللهب
- **وفاء وجدي**
  - مادا تعني الغربة
  - الحب في رمادنا
- **يوسف مقروس**
  - أغاريد
  - من القلب
- **يوسف عز الدين**
  - لهاث الحياة
- **محمد أبو دومه**
  - السفر في أنهار الظمأ
- **نصار عبد الله**
  - أحزان الأزمنة الأولى
- **أحمد عبد الرحمن الشرقاوي**
  - أوراق عاشق
- **إبراهيم شاهين**
  - رثاء القمر
- **جميل محمود عبد الرحمن**
  - أزهار من من حديقة المنفى
- **ماجد يوسف**
  - ست الحزن والجمال
- **أحمد عنتر مصطفى**
  - مأساة الوجه الثالث
- **د. أحمد هيكل**
  - أصداء الماضي
- **مبارك المعزي**
  - من الوجدان
- **مفرح كريم**
  - موج العاشق
- **كامل أيوب**
  - الطوفان والمدينة السمراء
- **كمال عمار**
  - أسهار الملح
  - صياد الوهم
- **كمال نشأت**
  - كلمات مهاجرة
  - مادا يقول الربيع
  - أحلى أوقات العمر
- **محمد إبراهيم أبو سنة**
  - أحراس المساء
  - تأملات في المدن الحجرية
- **محمد العبي حسن**
  - سائر على الدرب
- **محمد عبد المعطي الهمشري**
  - ديوان الهمشري
- **محمد عبد المنعم أبو بثينة**
  - المختار من أرجال أبو بثينة
- **محمد القيتوري**
  - اذكريني يا أفريقيا
- **محمد مصطفى بدوي**
  - أطلال ورسائل من لندن
- **محمد مصطفى حمام**
  - ديوان حمام
- **محمد مهران السيد**
  - بدلا من الكذب
  - الدم في الخنادق
- **محمود أبو الوفا**
  - دواوين شعره
- **مصطفى عبد الرحمن**
  - ربيع
  - أعصاب قلب
- **ملك عبد العزيز**
  - أعنيات للبلل
  - أن تلمس قلب الأشياء
  - حر الصمت
  - قال الماء

مركز تحقيقات كامبيوترى

جاد

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

يكتب الروائي التاريخ

سامية أسعد

مع عام ١٩٥٢ وقيام ثورة ٢٣ يوليو ، بدأ فى مصر عهد جديد هو عهد الجمهورية ، وبدأت معه تجربة خاصة للشعب المصرى . كما خاضتها الحكومات المصرية المتعاقبة . وقد زخرت هذه الفترة بالأحداث التى تلاحقت أحياناً فى سرعة كان يصعب معها متابعتها . وكان بعض هذه الأحداث مأساويا حقاً ـ وكانت هزيمة ٦٧ أخطرها بلا شك ـ فى حين دعا البعض الآخر إلى الفرح والفخار . تأميم قناة السويس ، ٦ أكتوبر ، إلخ .. وكان لابد من أن ينعكس كل هذا على كل المجالات ، الثقافية والعلمية ، والأدبية على وجه الخصوص . وبعد أن كان ح . ب . سارتر يتساءل عن ماهية الأدب ـ فى كتابه « ما هو الأدب ؟ » ـ ، أصبح الكاتب المصرى بعامة ، والروائى والمسرحى بخاصة ، يتساءلون عن كيفية تحويل الأحداث التى تفاعلوا معها بلا شك إلى مادة أدبية جديدة تصب فى قالب جديد أيضاً . وبعبارة أخرى ، صار البحث عن المضمون جنباً إلى جنب مع البحث عن الشكل . أحياناً ، كللت هذه المحاولات بالنجاح ، ولم تنته إلى شكل جديد بمعنى الكلمة فى أغلب الأحيان ، ولا ينبغى أن نغفل بأى حال من الأحوال الدور الذى لعبته الثقافة الأجنبية بعامة ، والإنجليزية والفرنسية بخاصة ، فى هذا الصدد .

وتمثلت المادة التى يمكن أن يستوحيها الكاتب الروائى أو المسرحى فى الواقع ، على اختلاف أشكاله وأنواعه . لكن ، ما الواقع ؟ هذا هو السؤال الذى ألح على الكتاب على مدى قرون عدة ، وقدموا عنه إجابات مختلفة ، لعل أشهرها المذهب الواقعى والمذهب الطبيعى الذى أرسى قواعده الروائى الفرنسى إميل زولا . غير أن المدرسة الرمزية يمكن أن تُعرَّف أيضاً بالنسبة للواقع الذى ترفض نقله بوضوح ، وتعبر عنه بالرمز كما أن ب برخت ينقل إلى المسرح واقعاً معاصراً ، لكن من خلال الحكاية ، أو الأسطورة ، أو التاريخ . وكما تختلف رؤية الواقع باختلاف الكتاب ، تختلف الطرق التى يعبرون بها عنه وتتباين .

وقد تميز الواقع المصرى المعاصر ـ كما أسلفنا ـ بكثرة الأحداث وتلاحقها . ومن ثم فقد تعددت الأعمال الأدبية المصرية التى تستوحيه . كان هذا الواقع سياسياً ، بل اقتصاديا واجتماعيا فى المقام الأول . ومن ثم فقد احتل مكان الصدارة ، فى حين تراجع الأدب العاطفى الرومانسى الذى يُعنى بالفرد ومشكلاته ، ولا يتطرق إلى قضايا الجماعة والقضايا التى لها صفة العمومية . إن فترة ما بعد الثورة هى التى أفرزت رواية عبد الرحمن الشرقاوى «الأرض» ، وثلاثية نجيب محفوظ ، على سبيل المثال لا الحصر . وعلى مستوى آخر ، ازدهر فى تلك الفترة مسرح نجيب كاريوكا وفاتن حمامة الذى كان يعتمد أساساً فى نجاحه على النقد السياسى والاجتماعى المباشر ، الذى لا يخلو من المرارة والقسوة .

وكيفية انتقال الواقع المعيش إلى النص الأدبى قضية اساسية ، لم ولن يمهد بها الكتاب المصريون . يقول لنا تاريخ الأدب إن الفيلسوف

الفرنسي «مونتيسكيو» كتب «الرسائل الفارسية» ليبدد فيها بعضاً من عادات عصره، لكنه اختار لذلك بلداً بعيداً وأسماء غريبة ـ «أوزبيك» و«ريكا» ـ تستر وراءها ليقول ما يشاء دون أن يتعرض للمساءلة. وكذلك «فولتير»، فقد نشر الحرء الأكبر من كتاباته الانتقادية الساخرة في خارج فرنسا، لكي لا يتعرض لبطش السلطات. هذا فضلاً عن أن كثيراً من الكتاب رأوا أعمالهم تُمنع وتصادر، لا لشيء إلا لأنها تضرب على الوتر الحساس، كما يقال. مسرحية موليير «طرطوف» مُنعت عدة مرات، وأثارت ضجة في بلاط لويس الرابع عشر. والكاتب المسرحي «بوماوشيه» كافح مدة طويلة إلى أن تمكن من عرض مسرحيته «زواج فيجارو»، حتى يسخر الخدم من السادة، ويجعلوا منهم أضحوكة يتسلون بها. بل إن «ج. ش. بودلير» من بعده، قد مثل امام المحاكم للدفاع عن عملها «مدام بوفاري» و«هوز النشر» ـ وفي فرنسا المحتلة في أثناء الحرب العالمية الثانية، حث الكتاب الشعب الفرنسي على المقاومة بمساعيهم أعمالاً لا تتحدث عن الوضع الراهن مباشرة، لأن هذا كان غير ممكن، بل تتحدث عنه بطريقة غير مباشرة، وذلك بالرجوع إلى الأسطورة الإغريقية. ولعل أشهر مثالين في هذا الصدد هما مسرحية سارتر «الذباب»، التي بُعث فيها «أوريست» ليخلص المدينة من الطاغية، ومسرحية جان آنوي «أنتيجون»، التي أكد مؤلفها طابعها العصري بارتدائها أنطالها ملابس معاصرة. ولم يفت المتفرج الفرنسي أن يفهم من خلال رفض البطلة للحل الوسط الذي يقترحه عليها الملك كريون، ما أراد أن يوصله إليه الكاتب.

ويتضح من هذه الأمثلة أن الكاتب لا يتمكن دائما من قول ما يريده مباشرة، خصوصا إذا كان هذا القول يمس وضعا قائما يحرص السلطة على ألا يُمس. ومن ثمّ ينتقل بالعمل الأدبي إلى زمان آخر أو مكان آخر

والرواية التي تنتقل بنا إلى زمان آخر وتبعث شخصياته ـ سواء أرادت الربط بين الماضي والحاضر أم لا ـ قد اتحدت في أوروبا شكلاً يكاد يكون كاملاً مع «والتر سكوت»، و«مالرك»، و«أناتول فرانس»، و«ف. هيجو»، الخ. ووصفت بأنها «تاريخية». وقد تحدث عنها ج. لوكاش حديثاً نظرياً في كتابه «الرواية التاريخية»[1] الذي يعد مرجعاً أساسياً في هذا الموضوع. وقد اتخذت الرواية التاريخية أشكالاً متعددة. منها ما حاول بعث حقبة تاريخية في أمانة ودقة، ولم يحاول هذا الإطار المحدود، واهتم في المقام الأول بالطابع المحلي. ومنها ما بعث التاريخ الماضي لكي يجري عمليه إسقاط على الحاضر، بغية نقد هذا الحاضر وتغييره. ومنها ما انطلق من الواقع التاريخي وحوله إلى خيال صرف. وأيا كان نوع الرواية التاريخية، فهي مفيدة بالأحداث والشخصيات، وهي تفتقر إلى الحرية في التعامل معها. هل يمكن أن نحمل من تاليون الأول إنساناً حياتاً مستكيناً؟

لكن الكاتب الروائي يستمتع بحرية مطلقة عندما يجعل التاريخ مادة لكتاباته. وهناك فرق لا يُستهان به بين الرواية التاريخية والرواية التي تستمد مادتها من التاريخ. ومن المخاطر التي تتعرض لها هذه الأخيرة اتخاذها التاريخ إطاراً طريفاً فحسب، أو إجبار القارئ على الاتحاد مع هذه الشخصية أو تلك. في حين يجب أن يتعرف هذا القارئ، في فترة معينة، ومن خلال عدة شخصيات: ما يعلن عن الفترة التي يعيش فيها هو نفسه. وعلى هذه الرواية أيضاً أن تختار الأحداث كبيرة كانت أو صغيرة بدقة متناهية، وأن تربط بينها كما ترابطت في الواقع. لأن الأحداث المكونة للتاريخ لا تحكمها الصدفة. وتحديد موقع الأحداث من التاريخ يجعل الإثبات أكثر اقناعاً. ومن ثم يستطيع القارئ أن يتتبع كيف تتغير الحجج والأدلة، بل كيف تتناقض خلال بضعة شهور، أو بضع سنوات، حسب ما إذا كان من يسوقها من هذه الفئة أو تلك وأيا كان الأمر. فلا بد من شيء من البعد بين الكاتب وما يصوره من أحداث، لأن الأحداث التاريخية، الحالية، تجعل الكاتب يصور واقعاً جزئياً، لافتقاره إلى البعد الزمني، ومن ثم فإنه لا يمكنه أن يصور هذه الأحداث بغير انفعال، وقد يقلل هذا من قيمتها. كما أنه يضطر إلى إسقاط أدق التفاصيل، والاكتفاء بالتلميح، حتى لو أدخل تغييراً على الأحداث أو غير أسماء الشخصيات. وأهم مشكلة يواجهها هذا النوع من الروايات هو الاختيار بين أمرين: جعل الأحداث التاريخية مجرد خلفية، وإبراز المغامرات الفردية، أو الإقلال من هذه المغامرات ما أمكن، وإظهار الحدث التاريخي فقط بمعاونة أخرى، القضية المطروحة هي العلاقة بين الدراسة النفسية والتاريخ، أو العلاقة بين العام والخاص.[2]

* * *

و«الربي بركات» رواية ـ لا رواية تاريخية ـ كتبها حنا العيطاني في عام ١٩٧٠ ـ ١٩٧١، أي بعد وفاة جمال عبد الناصر مباشرة. وتتناول هذه الرواية أحداثاً وقعت في عهد السلطان قنصوه الغوري، منذ عام ٩١٢ هـ حتى هزيمة مصر في معركة مرج دابق، واحتلال العثمانيين لها في عام ٩٢٢ هـ (١٥١٧ م) والحكمة أو القول المأثور الذي تقف عليه عين القارئ عندما يفتح الكتاب لها دلالتها: «لكل أول آخر، ولكل بداية نهاية». أي إن مضمون الرواية يعطي حقبة زمنية محددة، قد تكون تكراراً لحقبة مماثلة سبقتها، أو إعلاناً عن حقبة مماثلة لاحقة لها، لكنها، على أية حال، تقع «الآن»، في زمن الرواية، بين حدين تنطلق الأحداث من تاريخ معين: رجب ٩٢٢ هـ (أغسطس ـ سبتمبر ١٥١٦ م) ـ وتتتابع التواريخ على النحو الآتي: ٨، ١٠، ١٤ شوال، و١٧، ٧ ذي القعدة عام ٩١٢ هـ؛ ثم أول محرم عام ٩١٣ هـ؛ ثم رجب عام ٩١٤ هـ، ثم ذو القعدة عام ٩٢٠ هـ؛ ثم جمادى الأولى ـ ١٥ شعبان عام ٩٢٢ هـ مرة أخرى. وإذن فحركة الزمان في الرواية دائرية، تنتهي إلى النقطة التي بدأت منها. وهي إن كانت توحي شيئاً فإنما توحي بالاستمرارية والتكرار، بالرغم من وجود نهاية لرواية «الربي بركات»، ويتأكد هذا من الجانب الشكلي ـ حيث تبدأ الرواية بمقطع من مشاهدات الرحالة الإيطالي ف. حانتي، وتنتهي أيضاً بمقتطف من مشاهداته.

وتغطي «الربي بركات» فترة زمنية محددة: ٩١٢ هـ ـ ٩٢٢ هـ. لكن القارئ لا يلبث أن يدرك أن الكاتب يتوقف عند سنوات بعينها،

وأحياناً عند شهور أو أيام بعينها . فهو يتوقف طويلاً عند الأحداث التي شهدتها أعوام ٩١٢ هـ ، ٩١٣ هـ ؛ ثم يعجز بنا إلى عام ٩٢٢ هـ ، أي إن هناك ثغرة زمنية ، تقرب من ثماني سنوات ، لا يقول عنها الكاتب شيئاً . إذن ، هناك تركيز على السنوات الأولى التي تنطلق منها الأحداث ، وتتشابك وتتعقد خلالها ، ثم فترة توقف يشير خلوها من الأحداث إلى استتباب الأمور ، ظاهرياً على الأقل ، تتلاحق في إثرها الأحداث . وبأتي النهاية المأساوية التي أعلنت عنها ومهدت لها السنوات الأولى .

وأول سؤال يُطرح هو بلا شك : هل التزم **جمال الغيطاني** بالتاريخ ؟ وإلى أي مدى ؟ والقارئ العربي بعامة ، والمصري بخاصة ، لا يسعه إلا أن يرد بالإيجاب ؛ **فالربيع بركات** ، الشخصية الرئيسية في الرواية ، شخصية حقيقية في تاريخ مصر ، عاشت في عهد السلطان الغوري ويعتمد **الغيطاني** في تصويره له على كتاب ابن إياس «**تاريخ مصر المشهور ببدائع الزهور في عجائب الدهور**»[٣] ، كما يعتمد على مؤرخين عرب آخرين ، مثل المقريزي والجبرتي ، في نقله للأحداث التاريخية والحياة اليومية آنذاك . إذن فقد توخى **الغيطاني** الدقة التاريخية ، وكان أميناً في تصوير حياة الناس في قاهرة المماليك ، من حيث عاداتهم وتقاليدهم ومشكلاتهم (مثل احتكار بعض السلع الضرورية كالملح والخبز) وأفراحهم ، وإطلاق الزعاريد ، وإعطاء النفشيش ، وحياة المجاورين في الأزهر ، وانتشار المساجد والمقاهي وبيوت الحطيئة إلخ . ولكن الدقة هنا لا يصاحبها الجفاف والجمود ، بل تتحول إلى مادة حية ، يقدمها الكاتب في إيقاع يسرع أو يبطئ وفقاً لمتطلبات الموقف . وباختصار أقول : يحس القارئ نكهة مصرية صرفة تتخلل النص ، ترتد آثارها إلى قاهرة اليوم

ويقدم **الغيطاني** بعض النصوص على أنها مقتطفات من «**مشاهدات**» «**الرحالة الندفي فياسكوبي حانبي**» الذي زار القاهرة أكثر من مرة في القرن السادس عشر ، في أثناء طوافه بالعالم . ونصوص المقتطفات جزء مما سجله الرحالة . وهي مجرد إطار للمقاطع السردية الأخرى المكونة للنص . واختيار رحالة «**أجنبي**» يمكّن من النظر إلى الأحداث نظرة موضوعية ما أمكن . فحانبي يوصمه عربيا على البلاد ، يستطيع أن يرى ما طرأ عليها من تغيير بين وحلة وأخرى ، أي إن وزيته رؤية «**من الخارج**» ، ووجهة نظره وجهة نظر مشاهد لا يشارك في الأحداث ولا تنعكس آثارها عليه . وهذا المشاهد «الخارجي» يقوم بدور ذلك الراوي الذي تحدث عنه بعض النقاد أمثال ح. جيبين ، وورولان بارت ، وت. تودوروف . وهو أشبه بعين الكاميرا التي تتوقف عند مشهد تعجبه وتسجله ؛ لكن ، في احتياط «الكاتب» و «الراوية» يتمثل الجانب الذاتي من مشاهدات حانبي ، وهو انطباعات متفرقة تعد تعليقا ـ ولو مقتضباً ـ على الأحداث .

ويرجع أول تسجيل لمشاهدات الرحالة الندفي إلى عام ٩٢٢ هـ ، بعد الطريمة التي وقعت حقا وإن لم تكن قد أعلنت لأهالي القاهرة بعد . ومعنى هذا أن الرواية تبدأ من النهاية ، وتتتبع تكبلك «**الفلاش باك**» . ويقول المقتطف إن حوا من الانتظار والترقب يسود البلاد ؛ والقاهرة على وجه التحديد ، «**القاهرة الآن رحل معصوب العين ، مطروحاً فوق ظهره ، ينتظر قدراً حتماً**» . (ص ١٦) والكل في انتظار أمر قد يأتي غداً أو بعد غد . ويجيرنا **الرحالة حانبي** أيضاً أنه أصغى مرتين إلى **الربيع بركات بن موسى** ، متولي حسبة القاهرة ، وصاحب المناصب العدة ، والمسئول عن حفظ الأمن والنظام . كما أننا نتعرف من خلاله **بالربيع بركات** ، الذي يصفه لنا ، مركزاً على جوانب شخصيته التي ستلعب دوراً رئيسياً في الأحداث . على النحو التالي : «**رأيت الربيع بزل بنفسه ، بنافش ناعة الحلوى ، والأحمال ، والبقر ، يقف طويلاً مع الفلاحات بائعات الدجاج والإوز والأرانب والبط . يسعّر الأصناف بنفسه . يحرس المخالفين في المدينة . أعرف رضاء الناس عنه . حبهم له . رأيت رجالاً كثيرين ... لكني لم أر مثل بريق عينيه ، لمعانها ، حلال الحديث تصيفان ، حدقي قط في سواد ليل ، عباءة حلكنا لنفذا في صباب البلاد الشمالية . في طلاقها ، عمر صمتها المطبق ، لا يرى الوجه ، والملامح ، إنما يفقد إلى قاع الجمجمة ، إلى صلوع الصدر ، يكتنف المحاً من الآمال ، حقيقة المشاعر ، في ملامحه ذكاء براقي ، إيماضة عبقه فيها رقة وطيبة تدني الروح منه . في نفس الوقت يبعث الرهبة .**» (ص ١١) . أما المعلومات التي يحصل عليها الرحالة ، فتنقل إليه شفاهاً ـ ولذا فإنه يستخدم كلمة «قيل» ـ ، باستماعه إلى الناس وأحاديثهم

وتحمل المقتطفات تواريخ محددة ، تنفق والرحلات التي قام بها حانبي ؛ كما أنها مقسمة إلى بنود (أ) ، (ب) ، (ح) . ويرجع المقتطف الثاني إلى عام ٩١٤ هـ ، حيث قام حانبي بأولى رحلاته إلى مصر ، ويرجع المقتطف الثالث إلى عام ٩٢٠ هـ . ويشير إلى قدوم حانبي إلى مصر في عام ٩١٧ هـ ووصيله وعودته إليها بعد ثلاث سنوات ، وتعلمه لغة البلاد . أما المقتطف الأخير (عام ٩٢٣ هـ) ، فيتحدث عن القاهرة بعد عفو العثمانيين البلاد بعام واحد : «**لم أر مدينة مكسورة كما أرى الآن**» (ص ٢٣٩)

وعندما يعهد ح ـ **الغيطاني** إلى حانبي مهمة السرد ، ويجعله يتحدث بضمير المتكلم «أنا» وبما عدا هذا ، يتحدث الراوي ـ الغيطاني نفسه ـ بصيغة الغائب ، وينظر إلى الشخصيات «من الخلف» ؛ بمعنى أنه يرصد حركتها وأفعالها ، ويغوص في أعماقها ، ويغرق السرد الى تفصيل بين ما تخفيه وما تعلنه ؛ بين مظهرها وجوهرها . وموقف هذا الراوي يجعله عليماً بكل شيء . لا يجهل عليه شيء . والقارئ إنما يرى كل شيء من خلاله : لا من خلال أقوال الشخصيات وأفعالها ؛ فهمته ، باحصاء ، هي تعرية الأمور والكشف عنها .

ووجود اثنين من الرواة ، أحدهما «من الخارج» والآخر «من الداخل» ، **يفسح المجال للمقارنة بين رؤيتين للحدث الواحد** ولم يقصر الكاتب هذا التكنيك عليه وعلى الرحالة حانبي ، بل جعل الشخصيات المختلفة تتفاعل مع الحدث الواحد بطرق مختلفة ، بل متناقضة أحياناً . وسوف مثالاً لذلك حادثة الفوانيس ، عندما مر الربيع إناوة الشوارع والدروب بالفوانيس ، فقد قال قاضي الحسبة إن «**الفوانيس تطرد الشياطين** ، وتنير المسالك في الليل للغرباء ، وتمنع

مماليك الأمراء والمتسر من المحموم فى الليلى على الخلق الأمراء » . (ص ١٠٠) . لكن ناصى القصاة قال : « **سحل قاضى الحنفية سابقة خطيرة لم تحدث من قبل ، حالف رأينا ... قال ـ لا ... ، وهذا حدث مهول** » (ص ١٠١) . ووؤى الشخصيات تسير فى خطوط متوازية لا يفصل الكاتب إحداها على الأخرى ، وهذا ما يجعل القراءة « **مفتوحة** » دائما . ويذكرنا هذا الأسلوب بالتكنيك الذى يتبعه ب . **برخت فى مسرحياته** ، عندما لا يستخلص من الأحداث دوساً معيناً ، بل يكتفى « باقتراح » خاتمة قد يفضلها المتفرج أو يرفضها

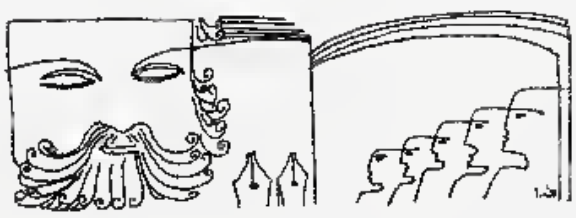
وغالباً ما يعمد **العيطانى** فى سرده للأحداث وحديثه عن الشخصيات إلى التقرير المحت ، الخالى من التعليق أما هذا التعليق فيستخلصه القارئ من نحاوو عناصر السرد ذاته . وهذا السرد التقريرى أقرب ما يكون إلى كتابة التاريخ ذاته ، لكن كثرة استخدام المؤلف للفعل المضارع يضفى على النص طابعاً ديناميكياً أكيداً ، ويجعل منه شريطاً سينمائياً تتتابع مشاهده فى عرض متواصل آنى .

وبتأكيد الطابع التسجيلى لرواية « الزينى بركات » يدرج الكاتب **النداءات والتقارير السرية ، والفرامات السلطانية** بين فقرات النص عدد النداءات سبعة عشر . وهى لا تقتصر على نشر الخبر ، بل تعلق عليه بكلمة أو جملة والمنادى يذيع الخبر دائما وفقاً لوجهة نظر الحاكم أو من يتولى السلطة . وعلى سبيل المثال ، يصف النداء رقم (١) الموجه إلى ابن أبى الجود بأنه « **المحرم ابن المحرم** » ، **الذى أذاق عباد الله الفقراء المساكين الأولياء ألوانا شتى من الظلم** (ص ٦٤) . أما الزينى بركات ، فيقول النداء رقم (٢) عنه إنه « **منقذ تعاليم الشريعة . وحافظ حقوق الناس ، وخادم السلطان** » . (ص ٧٤) هذا وتعدد النداءات الأولى تحاسس الزينى الذى يحاول أن يرفع الظلم عن الناس « **كل من وقع عليه ظلم من أى كبير أو صغير** فليتوجه إلى الزينى بركات لاسترداد ما ضاع من حقه » . (ص ٨٨) . لكن ، سرعان ما تنتقل النداءات من السلبية إلى الإيجابية ، ابتداء من النداء رقم (٦) الذى يحث الناس على الاشتراك فى تعذيب على بن أبى الجود ، الذى حكم عليه السلطان بالإعدام صبرا بالأكياس : « **سرفص طوال الطريق كما نرفص النساء ، اصربوه ، اصربوه ، كلما كف ...** » (ص ١٢٠) . وتتتابع النداءات فى إيقاع سريع كلما زادت أهمية الأحداث التى تحملها فعندما يتولى **الزينى بركات** مهام منصبه ، تتوالى النداءات على مدى صفحات أربع ، معلنة عن شنق باعة رودوا فى الأسواق ، أو أتامى ووحوا الإشاعات ، أو انضلوا بالعدو العثمانلى وفى النهاية ، يدعو النداء أهل مصر إلى الجهاد ، ثم إلى الاستكانة . ومهما كانت الخبر فإن النداء تتصدره دائما العبارة التقليدية : الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر ، لكنه لا يخلو من التهديد بالشنق أو العقاب الشديد . وتثير الأحداث الإذاعية ، أو التليفزيونية ، والجريدة ، هى المقابل « العصرى » للنداءات المملوكية

كلمة أخيرة ، فإن للنداء والمنادى أهمية خاصة فى عالم الصاصين ، **جرت العادة أن يتبع جميع المنادين كبير البصاصين ـ ترسل إليه نصوص النداءات ، طريقة نشر الحادثة أو الخبر قد ينتج عنها أمور جسام ، بل إن كبير البصاصين يبه ضرورة تحمس المنادين عند نقل خبر معين . أو تصبح الجرن والفنور لخطات نشره ، كلها عوامل تؤثر فى الخلق ...** » (ص ٥٢) ومن هنا ندرك أهمية وكريا بن واصى عندما ينهى إلى علمه أن الزينى بركات يستخدم منادين لا يتبعونه ، ولا يحصون لرفاته ولا تخلو الفقرات والتقاوير من الآيات القرآنية ، إذ يتصدر فقرات تعيين الزينى بركات هذا النص القرآنى « **ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير . ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر** » كذلك تبدأ الرسالة المقدمة من وكريا بن واصى إلى مؤتمر البصاصين المنعقد فى القاهرة بآيات قرآنية وأقوال للرسول « **من كان يؤمن بالله واليوم الآخر ، فليقل خيراً أو ليصمت** » (ص ١٩٢) . صحيح أن هذه النصوص جزء من لغة ذلك العصر . كما كانت المساجد أماكن يجتمع فيها الناس ، لكن ذكرها فى هذا السياق له دلالة معينة . إذ إنها تتناقض أساساً مع هذا السياق ، إذ إن من يستخدمونها لا يلتزمون بالقيم الدينية ، لا فى حياتهم ولا فى سلوكهم . إن هذه النصوص مجرد أقنعة يلجأ إليها من يظاهرون بالتقى والورع لتضليل العوام .

وقد قسم الكاتب روايته إلى ستة أجزاء ـ « **سرادقات** » ـ يحمل بعضها عنوانا يعلن عن مضمونه ويعلن عنوان **الجزء الأول** عن فترة الثمانية بن عهدين ، عهد على بن أبى الجود وعهد الزينى بركات وترد فى عنوان **الجزء الثانى** كلمات تشير إلى ما سيحالف الزينى من توفيق « **شروق نجم الزينى بركات . وثبات أمره ، وطلوع سعده ، واتساع حظه** . » (ص ٦٣) ويحتفى اسم الزينى من **الجزء الثالث** ، الذى يذكر وفائع حبس على بن أبى الجود ويحتفى العناوين فى **الجزء بن الرابع والخامس** ، ولا تعود إلى الظهور إلا فى **الجزء السادس** والأخير ، حيث نجد إشارة إلى مكان قريب كوم الجارح ، حيث عاش **الشيخ أبو السعود** ومات . وجدير بالملاحظة أن الأجزاء الثلاثة الأولى تشغل ١٦٠ صفحة من النص ، فى حين تشغل الأجزاء الثلاثة الأخرى ثمانين صفحة فقط ويحتمل أن يكون الجزء المادى مقابلاً للتركيز الزمنى على السنوات الأولى من تولى الزينى بركات ـ كما أسلفنا ـ ، وأن يكون خلو الجزء بن الرابع والخامس من العناوين علامة على السنوات الثانى التى أسقطها الكاتب لخلوها من الأحداث الجديدة

ويتكون كل جزء من عدد من الفقرات ، أهمها تلك الفقرات السردية التى تحمل اسم شخصية من الشخصيات ويحتل مكان الصدارة **سعيد الجهينى** ، يليه **زكريا بن راضى** ويسبق فقرتى فقط اسم **عمرو بن العدوى** . وليست هناك فقرات بسقها اسم **الزينى بركات** ، إلا فى القليل النادر وإلى جانب أسماء الشخصيات ، يُذكر اسم مكان بعينه . مثل **كوم الجارح** . فمثل فقرات عدة من السرد ـ وتراجع اسم الزينى . فى الوقت الذى يبرز فيه اسم القرية التى يسكنها **الشيخ أبو السعود** ، يشير إلى العلاقة الواضحة بين الطرفين فى النص لا تتوقف الحديث عن **الزينى بركات** والقرية ـ واسمها كناية عن الشيخ الزاهد الناسك ـ تلعب دوراً مصيرياً فى حياة الزينى ، مادام الشيخ ، ساكنها ، هو الذى يجعل قرار تعيين الزينى نهائياً . إنه الوحيد الذى يستطيع أن يقنعه بقبول السلطة ، وهو أيضاً الذى يتدخل فى النهاية لإنقاذ المسلمين منه



والشخصيات كلها من الرجال ـ الشخصيات السائدة ثلاثية ، تلتقى تتحدد انتهازيتها من الدور الذى رسم لها ـ الذين ينتمون إلى ثلاثة أجيال : الشيخ أبو السعود . وهو أشبه بشخصية أسطورية لا عمر لها والشاب الناصح الزيبى بركات وزكريا بن راضى . والثالث الشاب سعيد وعمرو . أما ما تملكه كل مجموعة منهم ، فهو على التوالى الخبرة الواسعة والوقوف على أسرار الكون ، السلطة ، والعلم . وكما يتفق سعيد وعمرو فى السن وطلب العلم ، يتفقان أيضاً فى حب شخصية سائبة الأولى بعشق « سماح » ابنة الشيخ ريحان ، والثانى يظل أسيراً لحب لأمه . لكن كلا منهما يفقد محبوبته . وفقدانه إياها يمهد لمعتداله الحياة ذاتها ولا يعدم أحيانا الشخصية الجماعية الشعب المصرى بأسره .

وهذه شخصيات لا تنفرد إلى العمق السيكولوجى ، لكن تعبيقها يركز على الجانب الذى يثرى الحدث ويخدمه . ولقد حرص الكاتب على تأكيد العلاقة بين مختلف الشخصيات ولعل أفضل منهج لدراستها هو « نمط الأفعال » الذى وضعه جريماس . الشىء المطلوب هنا هو السلطة بالنسبة للزيبى بركات ، إنه يطلبها لنفسه ، فى حين يعطيها الشيخ أبو السعود إياه من أجل الشعب المصرى ، ويعاونه فى هذا زكريا بن راضى وعميله عمرو ، بل الشعب المصرى كله فى حين يقف سعيد الحلبى والشيخ منه موقف المعارضين . عندما نقترب النهاية نجد أما زكريا ، فسلك السلطة ، التى يجسدها ظاهريا لخدمة السلطان ، فى حين كانت تخدم فى الواقع أغراضه الشخصية ورغبته فى الاحتفاظ بمنصبه ، ويساعده على ذلك جيش المتاصيص المنشق فى كل مكان ، بتقدمهم مقدم المتاصيص الذى يجد بدوره عمرو بن العدوى ، والمعارض هنا هو الناس جميعاً ، الذين يحشونه ولا يحبونه ، لكنها معارضة كامنة لا تظهر إلا قرب النهاية . إذن ، يعمل الزيبى وزكريا فى طلب السلطة أو الرغبة فى الاحتفاظ بها . كما أنهما يلقيان المساعدة على نطاق واسع ، فى حين يقوم بدور المعارض فرد أو اثنان ، أو جماعة لا تفصح عن نفسها ومن ثم كان الصراع بين الزيبى وزكريا ، ذلك الصراع الذى ينتهى بانتصار الزيبى بالخديعة والإيهام

أما سعيد الحلبى . فيطلب « سماح » التى يحبها لنفسه . يريد أن يتزوجها وهى نفسها تساعده على ذلك . لكن الأب يعارض هذا الحب ويروجها شخصا آخر وعلى مستوى آخر ، يرغب زكريا راضى فى تجنيد سعيد لحساب دولة المتاصيص ، لكن معارضة سعيد للفكرة تجعل وكريا يرغب فى تقديمه للموت ، يساعده فى ذلك ، عمرو بن العدوى وموقفه من الزيبى موقف متغير ، فهو الوحيد ـ إلى جانب الشيخ أبى السعود ـ الذى يتنقل ، كلما تقدمت الرواية ، من مساندة الزيبى إلى معارضته ونصح أمره .[٥] والشيخ أبو السعود يقف من كل هذا موقف المتفرج ، إلا فى أمرين : إقناع الزيبى بقبول المنصب ، وتأديبه . « **يا كلب لماذا تظلم المسلمين ؟ لماذا تنهب أموالهم ، وتقول كلاماً تنسبه إلىّ ؟** » (ص ٢١١) .

وجدير بالذكر أنه لم يكن هناك من يعارض الزيبى إلا ثلاثة المرأة المجهولة التى تصرخ فى وجهه وهو سائر فى موكبه ، بعد توليه منصب الحسبة مباشرة : « **يا لئيم يا بن اللئيمة !** » ؛ وسعيد الذى يتهمه بالكذب بصوت عال فى نهاية الرواية ، والشيخ أبو السعود الذى يسبه ويطلب من دراويشه ضربه بالعصا . لكن الثلاثة يلعب فى هذا الصدد دوراً حاسماً . فصرخة المرأة تصبح فى الفضاء ، لأنه ما من أحد كان يعرف الزيبى بعد ، ووعى كل من سعيد والشيخ أبى السعود بخطيئة الزيبى يأتى متأخراً ، بعد فوات الأوان ، بعد أن يكون أمر الزيبى قد استفحل وأصبحت الهزيمة وشيكة وقبل أن ننهى من الحديث عن الشخصيات ، نشير إلى بناء حوار العبطانى لروايته بناء محكماً ، وربطه الموقف بين العام والخاص ، بين مشكلة الفرد ومشكلات الجماعة فحب سعيد لسماح ، وعدم مقاومته لزواجها من آخر ، أو بالأحرى اغتصاب رجل آخر لها ، يمثل صورة مصغرة من موقف كل من الشعب المصرى الذى يحب بلاده بلا شك ، لكنه يظل متفرجا إلى أن تحل الكارثة وتحدث الهزيمة ، ونطأ أقدام الغزاة أرضها المقدسة والشيخ أبو السعود نفسه كان يمثل سلطة روحية يلتف الناس حولها ، وكان يمسك فى الواقع بزمام الأمور أكثر من السلطان نفسه ، لكن حياة الزهد والنسك تجعله يقف موقف المتفرج إلى أن تصبح البلاد .

يقول جمال الغيطانى : « **منذ فترة بعيدة ، شعرت بضرورة خلق أشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربى . وربما كان السبب الكامن وراء كل ذلك اهتمامى المبكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ ، وشأنى فى منطقة القاهرة القديمة المزدحمة بالأسلة والمساجد والبيوت** » .[٦] ولقد وفق حقا إلى خلق هذا الشكل الفنى المتكامل عندما كتب « **الزيبى بركات** » وجعل التاريخ مادتها ، وعرف كيف يربط بين الماضى والحاضر . فحن نشاهد معه كيف يصنع التاريخ فى عهد السلطان الغورى . الشعب المصرى يرضى بحاكم لا يعرف أصله ولا فصله ، بل يهلل له ويهتف . والحاكم يقدم الوعود فى شكل برنامج عمل أو عقد اجتماعى عند توليه السلطة ، لكنه لا يلتزم به ، بل على عكس ذلك ، يستغله أسوأ استغلال لقد وعد باسترجاع أموال المسلمين من الأمراء ، وها هو ذا يسترجع الأموال من المسلمين أنفسهم ، لحساب السلطان ، على حد قوله . ومع هذا ، فهم راضون طائعون . وموقفهم السلبى هذا نتيجة حتمية للخوف الذى أصبح جزءاً لا يتجزأ من شخصيتهم ، نتيجة لتسلط زكريا بن راضى على كل صغيرة وكبيرة فى حياتهم العامة والخاصة ، وبث آذان صمائمه فى كل شبر من البلاد . لذا ، فقد الناس أنفسهم بأنفسهم ، وأصبحوا عاجزين ، متفرجين ، غير قادرين على الفعل والمشاركة فى صنع التاريخ ؛ تاريخ حياتهم الخاصة ، وحياة بلادهم لكن ، هل الاستكانة هى السبيل الوحيد ؟ لا ! لكن زكريا بن راضى المكروه ، الذى يصب كل جهده فى جعل الناس « **محبوبا من الناس** » ، يشهر فى وجه من لا يستسلم المقطع سلاح السجن التعسفى

والتعذيب ، تعذيب الروح وتعذيب الجسد فى أبشع صورهما . « وكريا بحبس خلق الله ، زكريا لديه سجن تحت بيته . نرى كم من الأرواح أرهق ؟ أى الطرق سلك فى تعذيب أجساد حلقها الله ؟ .. كل من أمسكهم زكريا مساكين ، أرواحهم بريئة ، لم تجن ذنباً ، لم يتآمر أصحابها ، لم يسرق بعضهم ، لم يقل سباباً فى طريق عام ضد أمير أو كبير » . (ص ٣٣) وهيا هى مثال لمشاهد التعذيب التى تزخر بها الرواية : « وكريا لا يلق الحبابيس هنا ، يبقى فى الطرف الآخر للبيت . يجئ مرزوق ، يفك قيود المحبوس المطلوب ، يعصب عينيه بمنديل ، يدفعه بحربة قصيرة فى صلوعه فى البداية يقف أمام زكريا . يبقى السكون بلا حدث فيتزايد رعب السجين ، لا يدرى من أين تجيئه الضربة ، وبعد لحظات تطول أو تقصر . يمد زكريا فجأة يده ، يلمس كتف السجين ، عالباً ما يلمسها برفق ، على مهل ، متأن . كثيرون لم يحتملوا المفاجأة والمباغتة الخفية ، اللبنة كبطن الأفعى ، يسقطون مغشياً عليهم ، نرفع العصابة عن العيون فى البداية تترقرق ابتسامة هادئة كنار قرب انطفائها ، بعض وقت ، ترتفع صرخات رعبق وآلام . . » (ص ٢٩) . هكذا تحولت مصر كلها إلى سجن كبير ، وتشى حياة سعيد ، المتمرد الذى يرفع صوته ويقول للربيس « كذاب » ، نهاية مأساوية

التاريخ يُصنع أيضاً أمام أعيننا ، نحن القراء ، فى زمن عصر المماليك . ويبين لنا جمال الغيطانى ، من خلال سرده الوثائقى ، أن هزيمة مصر واحتلالها فى عام ٩٢٢ هـ كانت حصيلة منطقية لا مفر منها . لموقف معين من التاريخ . الخضوع للحدث ، مهما كانت خطورته ، والسلبية ، والخوف العدو العثمانى ، الخارجى ، واقف على الأبواب ، لكن الخطر لا يتمثل فيه بقدر ما يتمثل فى العدو الداخلى ، الحكام والمحكومين سواء بسواء : الذين يتجون له فرصة الانقضاض على البلاد . بعبارة أخرى ، الحدث التاريخى نتيجة طبيعية ، أو إفراز لسياق سياسى واقتصادى واجتماعى ـ وأحيانا دينى ـ معين . هذا المؤشر تنتهى « الربيع بركات » ، مصورة المماليك وهم يعيشون فساداً فى البلاد والعلاقة بين ماضى المماليك وحاضر مصر وهزيمتها فى عام ١٩٦٧ واضحة جلية ـ ومن خلالها يتأكد أن التاريخ يعيد نفسه ، وإن اختلفت الأسباب والظروف . لكن ما يبرز ، ويحتل المقام الأول فى « الربيع بركات » ، إلى جانب درس التاريخ الذى يُستخلص منها مباشرة ، هو الجانب الإنسانى الذى يكسبها بعداً عالمياً أكيداً . إذ تتحدث الرواية عن مأساة الإنسان المقهور المغلوب على أمره ، المهان فى روحه وجسده ، الذى تتحكم فيه ، وفى حياته ، وقوت يومه ، قوى الظلم والطغيان ، الإنسان الذى يتعرض للقمع ، ويفقد حتى إنسانيته ، فى أى زمان ومكان . إنها لاتروى مأساة مصر ، وإن كانت تومئ فى « الحلبة » ، بل تروى مأساة كثير من بلدان العالم الثالث اليوم ، حيث اتحد الغزاة العثمانيون وجوها أخرى ، ربما كانت أكثر ضراوة وقسوة : « فى الطريق على مهل ألمح مقبى طابور من سجناء الفلاحين مربوطين من أعناقهم بسلاسل حديدية يبدو أنهم متجهون إلى سجن من السجون . . فى طابور بعيد ، ربما يغادر الفلاحون عالمنا بعد قليل مشيت قربهم ، عيونهم زائغة ، ينمنون لو احتووا كل ماتمر بهم . نفس ما رأيته فى طابور رحال يعبرون أسوار المدينة البيضاء ، مندوبين إلى بعضهم البعض برباط الهلاك الأبدى ، فى العيون نفس النظرة هذا الرحل المسوق إلى الإعدام فى تلك الخريرة الصغيرة بالمحيط الهندى يرحو من الناس إعادة النظر فى أمره .. العيان تقولان نفس المعنى ، أن يعلم الإنسان أنه بعد خطوات ، بعد مسافة زمنية معينة ، لن يفتح عينيه أبداً » . (ص ١٤ ـ ١٥) .

* * *

وفى عام ١٩٧١ أيضاً ، كتب نجيب محفوظ رواية « الكرنك » ، وظهرت طبعتها الأولى فى عام ١٩٧٤ أى إنه كتبها تقريباً فى نفس الفترة التى كتب فيها الغيطانى روايته . والجمع بين الكاتبين هنا يقصد به تأثرهما بأحداث تاريخية واحدة . غير كل منهما بها بطريقته الخاصة . ومن المؤكد ، لأول وهلة ، أن هناك تشابها بين العملين فى بعض النقاط . واختلافا بينهما فى نقاط أخرى .

من حيث البناء الخارجى ، نجد أن نجيب محفوظ قسم روايته إلى أربعة أجزاء ، يحمل كل منها اسم شخصية رئيسية فرعية ، إسماعيل الشيخ ، زينب دياب ، خالد صفوان ، وهكذا فعل الغيطانى فى فقرات السرد . ويرجع هذا التقسيم إلى بناء « الكرنك » على طريقة الريبورتاج أو التحقيق الصحفى . كما أننا نجد راوياً يربط بين الأجزاء المختلفة المكونة للرواية ، بإحالته أحاديث شبه صحفية مع الشخصيات . لكن هذا الراوى يختلف عن نظيره فى « الربيع بركات » ، فهو يتحدث بضمير المتكلم « أنا » ، ويقدم رؤية ذاتية للأحداث ، وتتاح له فرصة الوقوف على أسرار الشخصيات بالصداقة التى توثق بينه وبين رواد مقهى « الكرنك » ، فهو يقول عن زينب دياب ، قبل أن تفضى إليه بأدق أسرارها ، تلك الأسرار التى لا يعرفها حتى من كانت تحبه : إسماعيل الشيخ « لعل استشفافها لإعجابى بها ، بحريتها الفطنة ، هو ما مكن لصداقتنا أن تتوطد وأن تتناهى إلى ذروة الثقة » (ص ٨٠) وبالرغم من أن هذا الراوى مجهول الهوية ، فإننا نعرف على الأقل أنه رجل متوسط العمر ، يثق فيه الناس ، ويعرف كيف يكسب صداقتهم ، فضلاً عن أن له موقفا معينا من الثورة ، والهزيمة ، والتجسس على الناس ، والزج بهم فى السجون بدون وجه حق

وتتمثل العناصر المكونة للقص فى فقرات سردية لا تخلو من الاقتباسات الذاتية والتعليقات بمختلف أنواعها (حال فرعية ، « يوليو ، الثورة ، الخ ...) ، وحوار يجريه الراوى مع الشخصيات ، تقدم من خلاله رؤيتها الذاتية للأحداث أو تنقل أحاديث كانت طرفاً فيها ، وأحاديث يسمعها الراوى ويسجلها فى روايته .

وفى حين تحدث ج . الغيطانى عن الماضى ، يتحدث نجيب محفوظ عن الحاضر . ولأن هذا الحاضر زمن فساد ، وبشوة ، واختلاسات : « منهم من يأخذ لضرورة العيش لتقصير الحكومة فى حقهم ، ومنهم الطامحون ، ومنهم من يأخذ افتداء بالآخرين ، وبين هؤلاء وأولائك يحيا الشاذ المساكين » (ص ١٣) ولأنه زمن القمع ، والاعتقال التعسفى ، والهزيمة ، فإن الراوى يرفضه ، ولا

يذكره إلا مفعلاً ، فهو يقول ، على سبيل المثال ـ «عجبت لحال وطني .. إنه ـ يبشر باتجاه إنساني عظيم ، لكن مآل الإنسان فيه قد تضاءل ومهانة حتى صار في نظامه بعوضة ؟ مآباله يحيى بلا حقوق ، ولا كرامة ، ولا حماية ؟ مآباله يبكيه الحي ، والنفاق ، والخواء ؟ » . (ص ٣٠) ونتيجة للإفراط في الرؤية الذاتية ، تصبح القراءة «معلقة » ، لا تحتمل إلا تفسيراً واحداً .

ويتمثل التاريخ هنا في ثورة ٢٣ يوليو وموقف أبنائها المؤسين بها منها ـ «عند أكثريهم يبدأ التاريخ بالثورة محلقاً وراءه حاهلية مرذوله غامضة إنهم أمناؤها الحقيقيون وقد نذ عنهم .. أصوات معارضة توحي ببساوية منطرفة أو إخوانية حدرة هامسة ، لكنها لا تلست أن تصبح في الهدير الشامل » (ص ١١) ـ خاصة بعد خوضهم تجربة الاعتقال وهنا ، يبرز الوجه المعاصر لزكريا بن راضي ، ووجه خالد صفوان ـ هل هو محقق ، هل هو مدير سجن ؟ ـ الذي يمثل «قوة تملك كل شيء ولا تحق عنها حاقبة » . (ص ٦٨) فهو يعتقل الشبان الثلاثة ـ حلمي حمادة ، وإسماعيل الشيخ ، وزينب دياب ـ ثلاث مرات ، مثلما يُعتقل سعيد الحبهي ، وهو في مثل سنهم ، ويجمعهم لتجربة واحدة : الاعتقال التعسفي ، مرة بتهمة انتماء اثنين منهم إلى جماعة الإخوان المسلمين ـ إنه يشنه في إسماعيل لأنه أعطى فرشاً لبناء جامع ، ومرة بتهمة الشيوعية ، ثم يفرج عنهم ، لكن بعد أن يكون السجن قد ترك فيهم آثاراً لا تنمحي . فهو يقتل حلمي حمادة ، ويشنق إسماعيل الشيخ وزينب دياب إلى الضياع واليأس (تفقد زينب شرفها ، وطعم الحب ، بل تتحول إلى مايشبه البغاء ؛ ويفقد إسماعيل إحساسه بآدميته ، ونفسه ، وبمحيط الأشياء إلى «مرشدين ») وتبلغ زينب عن صديقهم حلمي حمادة ، وتقتله مجازاً ، ونلخص كل هذا بقولها : «كنا نشعر بأننا أقوياء لا حد لقوتنا ، أما بعد الاعتقال فقد اضطرب شعورنا بالقوة ، وفقدنا الكثير من شجاعتنا ، وثقتنا في أنفسنا وفي الأيام ، واكتشفنا وجود قوة مخيفة تعمل في استقلال كلي عن القانون والقيم الإنسانية ـ » (ص ٨٤ ـ ٨٥) .

هكذا يُطلق سراحهم . بعد أن تكون حماسة الشباب وبراءته وآماله قد زالت ، مخلفين وراءهم الحسرة ، و «الفرقة » ، في نفوس حرمت إلى الأبد .

ويجعل تعجب محفوظ من هذه التجربة نقطة تحول جذرية في مصير شخصياته الثائرة . فهي تسعى إلى الموت ، حقيقياً كان أم مجازياً ، وإذ يذكر الأسباب التي تُرتكب من أجلها هذه الجرائم ضد أبناء الثورة ، يعيد تعجب تحفوظ الطرح في الثورة ذاتها ، فهي التي أوجدت ـ «رمز القوى المجهولة ، وحواسيس الهواء ، وأشباح النهار » . (ص ٢٣) أرادت أم لم ترد . وهذه القوى هي التي تمتهن كرامة الإنسان محققة حماية الثورة والدفاع عنها

ـ لا تحقيق ولا دفاع

ـ لا يوجد قانون أصلاً

ـ يقولون إنها تعيش ثورة بمنوجب مسارها تلك الاستثناءات ، وأنه لابد من التضحية بالحرية

ـ والقانون ولو إلى حين .

ـ ولكن مضى على الثورة ثلاثة عشر عاماً أو يزيد ، فآن لها أن تستقر على نظام ثابت ـ (ص ٢٠)

هذه التجربة الفردية والحزبية مادامت تمس بعض الأفراد فقط فإنها تنتهي بالإخفاق . سواء على المستوى السياسي أم على المستوى العاطفي تفقد فرنفلة من تحب ، وبضيع الحب الطاهر الذي كان يربط بين زينب وإسماعيل . مثلما ضاع حب سعيد الحبهي لسماح والمأساة ، فيما يتعلق بكل هؤلاء هي أنهم في شرخ الشباب ومقتبل العمر . فضلاً عن أنهم يمثلون الجيل الذي نضع فيه الأمم آمالها

ويربط الكاتب هذه القضية الخاصة بثلاثة من الشباب ، بالقضية الجوهرية التي شغل بها الشعب المصري كله آنذاك هزيمة ٥ يونيو (ضاع الشباب ، وضاعت أحلامه ، وضاعت الأرض) ويدير الكاتب ـ الراوي حواراً حول أصداء هذا الحدث الحلل كيف وقع ؟ هل عاش الناس في أكذوبة ؟ من المسئول ؟ ما الحل ؟ وكما في الشعب المصري «متفرجا » في عهد السلطان الغوري على نحو مارأينا ، حتى دخل العثمانيون البلاد ، يحاول الشعب المصري في «الكرنك » أن يفهم ، ولكن بعد فوات الأوان . وبالرغم من اختلاف السياق التاريخي للروايتين ، نلمس أن السبب الذي أدى إلى هزيمة الشعب المصري في الماضي والحاضر واحد : الخوف ، والسلبية التي نتج عنه .

وتنتهي «الكرنك » بنبرة تفاؤل وأمل ، أمل في أيام أفضل ، بالرغم من قسوة الهزيمة ومرارتها .

وأخيراً ، مهما كانت الاختلافات بين «الزيني بركات » و«الكرنك » ، فإن هاتين الروايتين شاهد أمين على فترة لا تنسى من تاريخ الشعب المصري ، شاهد يثبت ويؤكد أن الكاتب كان وسيظل صدى عصره وضمير الأمة الحي

• هوامش

(١) انظر G. Lukács. «Le Roman Historique», Paris, Payot, 1972.

(٢) عرض الكاتب المسرحي آرثور آداموف هذه القضايا عندما أراد أن يُدخل التاريخ في مسرحياته انظر :

Samia Assad Chahine «Regards sur le Theatre d' A. Adamov», Paris, Nizet, 1981.

(٣) ابن إياس ، المطبعة الأميرية بولاق ، القاهرة ، ١٨٩٤

(٤) انظر A. J. Greimas: «Semantique Structurale», Paris, Larousse, 1966

(٥) يقول ٥ وصوى عاشور : «من الواضح أن لمحفوظ عند أراد أن يجعل من الحبهي صورة الذات ويتخ عن هذا العامل الذاتي وراء بناء شخصية سعيد الحبهي كذلك شعرية تتفق في الأسلوب العالي المرتبط بالشخصية ، كما يبح عنه كثير من الأعمال المعاصر بدو أوضح في الجزء الأخير من الرواية ، وهو إسقاط يتعارض أحياناً مع البناء الموضوعي للشخصية » . (٥ الرواية والتاريخ ، « الزيني بركات » لجمال الغيطاني) ، « الطريق » ، ١٩٨١ ، العدد الخاص بالرواية)

(٦) جمال الغيطاني ، «بعض مؤثرات عالم الرواية » . «الآداب » . فبراير ـ مارس ١٩٨٠

المجلس الأعلى للثقافة
الثقافة الجماهيرية

بمناسبة إتمام الإنسحاب الإسرائيلى عن سيناء خلال شهر أبريل . أعدت الثقافة الجماهيرية برنامجا للاحتفالات فى كافة مواقعها الثقافية (قصور وبيوت الثقافة بالمحافظات) .

وسوف نشارك فى الاحتفالات جميع أنشطة الثقافة الجماهيرية وهى :

- الثقافة العامة ، السينما ، الفنون التشكيلية ، الموسيقى ، المكتبات ، البرامج الثقافية ، المسرح ، ثقافة الطفل .

وفى هذا الإطار ، تقوم الثقافة العامة بتنظيم امسيات ثقافية ، كما يتم تنظيم معرض لنوادى المرأة ومعرض لنوادى العلوم برفح وشرم الشيخ بسيناء .

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

وتقوم السينما بتقديم عروض سينمائية وعروض فيديو وكذلك تصوير وعرض الاحتفالات بالفيديو والسينما فى رفح وشرم الشيخ وسيناء كما تشارك الفنون التشكيلية باقامة معارض فنية رفيعة المستوى وتشارك فرق الموسيقى فى الاحتفالات بكافة المواقع الثقافية بسيناء .

وسوف تقدم الثقافة الجماهيرية خلال فترة الاحتفالات :

- أمسية (سيناء وطنى) على مسرح الجمهورية .
- مهرجان مسرحى على مسرح السامر تشارك فيه سبع فرق مسرحية .
- مسارح بالميادين (حلوان .. العنبة شبرا الخيمة .. عابدين .. مبت عقبة)
  تتضمن عروضا لفرق الفنون الشعبية ، وموسيقات الشرطة .
- احتفالات بجميع المحافظات تتضمن عروضا مسرحية فنون شعبية .. تلدوات .. عروض سينمائية .. فنون تلقائية .

مسيرة الأجيال

الرواية المصرية والتركية

محمد هريدى

دأب رواد الرواية الاجتماعية على تصوير مشكلات الواقع الاجتماعى وقضاياه ، وتخطى التصوير عندهم أزمة الفرد إلى أزمة طبقة كاملة أو جيل بأسره ، فأصبح نتاجهم سجلاً لحياة مجتمعهم . وبقدر ما كانت روايات نجيب محفوظ نموذجا لهذا السجل من حياة المجتمع المصرى طوال نصف قرن من الزمان ، نجد روايات يعقوب قدرى[1] نجيداً لفترة تربو على خمسة وسبعين عاما من حياة المجتمع التركى . ولم يقف التشابه بين نتاج الكاتبين عند حد تسجيل الواقع المجتمعى ، بل تعداه إلى تناول ظواهر بعينها دون أخرى ، وإلى تقارب بين الرؤى عند كل منهما ، وتشابه بين ملامح الشخصيات الروائية . كل ذلك بدفع المرء إلى التساؤل عن مبعث هذا التماثل ، على الرغم من اختلاف اللغة التى كتبت بها الروايات ، وعدم قيام صلة مباشرة بين الروايات العربية والروايات التركية ، إذ قل أن ترجمت إحداها إلى لغة الأخرى .

ولما كانت الروايات ، موضوع الحديث ، وثيقة الصلة بما عاصره المجتمعان المصرى والتركى ، من أحداث سياسية ، وما سادهما من قيم اجتماعية ، فمن الجدير بنا أن نلقى نظرة عجلى على الأحداث السياسية والظواهر الاجتماعية التى تمثلت فى كلا المجتمعين ، حتى ندرك درجة التشابه بينهما من ناحية ، ونصل إلى الدافع الذى حدا بالكاتبين إلى هذا الاتجاه من ناحية أخرى .

الوجدان القومى

وإذا كان النقاد قد اختلفوا حول صلة العمل الأدبى بكاتبه ، فلا اختلاف حول أثر مسيرة الحياة السياسية والاجتماعية فى تكوين وجدان الكاتب ولا شك أن ما عاشته مصر من أحداث سياسية واجتماعية كان له أبلغ الأثر فى تكوين وجدان جيل من الأدباء (منهم نجيب محفوظ) ، وفى غلبة الطابع القومى على هذا الوجدان ، فهناك احتلال أجنبى يجثم على صدر الوطن ويتحكم فى مقدراته ، والسلطة الحاكمة تمثل لأوامره ، بل وصل الأمر إلى حد عزل الحديو عباس الذى لم يكن ممتثلا لهذه الأوامر ، وتعيين السلطان حسين كامل ، قبيل الحرب العالمية الأولى . ومن ثم كان من الطبيعى أن يثور الشعب على هذا الاحتلال معتالياً بالاستقلال ، وأن يرفض هذه السلطة مادياً بالدستور . وقد اتخذت هذه الثورة أشكالاً مختلفة ، منها المظهر ، مثل ثورة مصطفى كامل وحزبه الوطنى من بعده ، ومنها غير المنظم ، مثل محاولة اغتيال السلطان حسين كامل والمظاهرات الشعبية فى شوارع القاهرة . ثم انصهرت هذه الحركات الثورية والتيارات الحزبية المختلفة فى ثورة ١٩١٩ التى كانت أبلغ تعبير عن المطالب القومية للشعب المصرى . ولا شك أن تمو الوعى القومى على النحو الذى ظهر فى ثورة ١٩١٩ ، كان مصاحباً لتمو فى الوعى الثقافى . وهذا ما عبر عنه الأستاذ يحيى حقى فى كتابه «فجر القصة المصرية» بقوله : «فى أحضان هذه الثورة نشأت موسيقى صبرة درويش ، ونشأ أدب المدرسة الحديثة ... وكلاهما مستمد من حاجة ملحة لإيجاد فن شعبى صادق الإحساس ، وإلى أدب واقعى متحرر من التقليد وافتباس الأحبلة»[2] . ومن ثم استهدف الأدباء تصوير وافعهم الاجتماعى وتناول قضاياه ، ولا سيما بعد أن تردت الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية بين الحربين ، تلك الأوضاع التى أفرزت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ الإصلاحية . وقد كان من الطبيعى أن يصاحب هذه الثورة أشكال من التعبير فى شتى مناحى الحياة الاجتماعية والسياسية .

وإذا كان الأديب يراقب ما يمر به المجتمع المصري من الأحداث والمتغيرات الاجتماعية ، لم يكن أمامه سوى أن يحاول التأثير على مسيرة مجتمعه . وهذا ما حدا **نجيب محفوظ** إلى أن يتأمل تاريخ مصر . قديمه وحديثه ، فكان أول ما نشر له كتاب عن مصر القديمة ، ترجمه عن الإنجليزية ونقل عنه قوله في هذا المجال «هيأت نفسي لكتابة تاريخ مصر القديم كله في شكل روائي على نحو ما صنع ولتر سكوت في تاريخ بلاده» . ولم يكن التاريخ في يد نجيب محفوظ سوى أداة لإسقاط هموم الحاضر ومتاعبه . وقد كانت ماكورة إنتاجه أصدق تعبير عن هذا الاستخدام وما روايات «عبث الأقدار» و«رادوبيس» و«كفاح طيبة» ، إلا نقد للحكم الملكي وسلطات الاحتلال الإنجليزي من خلال الإطار التاريخي ، وهكذا لمس الاتجاه العربي لدى **نجيب محفوظ** منذ مطلع حياته الأدبية

وإذا انتقلنا من ضفاف النيل إلى ضفتي البوسفور وجدنا أن الشعب التركي قد مر بنفس الظروف والملابسات التاريخية ، مع بعض الاختلاف في التفاصيل ، وأنه عاش نفس الكفاح تقريبا

منذ أواخر القرن السابع عشر وعوامل الانهيار تنخر في جسد الدولة العثمانية من الداخل ، وأعداؤها يتربصون بها في الخارج ، وهذا ما دفع الأتراك إلى محاولات عدة للإصلاح ، أملا في إنقاذ الدولة من هذا الانهيار وظهرت عند ذاك إيديولوجيات متعددة ، اختلفت في الوسائل واتفقت في الهدف ، فمنها ما هو إسلامي يرى في الجامعة الإسلامية طريق الخلاص ، ومنها ما يرى في الوحدة بين الولايات العثمانية جسر يصل إلى التجانس بين العناصر والقوميات المختلفة . ومنها ما هو ليبرالي يرى في النظم الغربية وحضارة الغرب خير وسيلة للإصلاح ، وأخيرا ظهرت إيديولوجية القومية التركية فامتصت ما عداها من تيارات ، واستطاعت عقلية المنقذ الأتراك ، خصوصا بعد الهزيمة التي مني بها الدولة العثمانية في حرب البلقان عام ١٩١١ وما نتج عنها من استلاء الولايات المسيحية ، ثم هزيمة حرب طرابلس عام ١٩١٢ أمام إيطاليا ، ثم كانت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ من أهم العوامل التي فجرت الوعي بالقومية التركية لدى الأتراك ، فقد رأى الأتراك دول أوروبا وهي تحتل بلادهم وتمارس أبشع الوسائل لتوطيد هذا الاحتلال . وأيضا فقد أصيب الأتراك في صميم قوميتهم الإسلامية حين وحدوا العرب وقد انضموا إلى أعدائهم الحلفاء . ومن هنا اشتد إيمانهم بقوميتهم ، على نحو عبر عنه الكاتب **يعقوب قدري** بقوله : «إحساسا بقوميتنا جاء نتيجة لضربات مبرحه أصابت أمتنا ، وهو عصارة آلام قاتلة عشناها . وكان أعظم درس لقنته إياي الحياة ، حينما رأيت الحضارة الغربية بوجهها السافر ، تلك الحضارة التي عشت ردحا من الزمن على ثقافتها ، فأصابتني صدمه كبيرة ، وتفتحت عيناي على حقائق أخرى» .[13] . وقد تمثلت هذه الحقائق في ضرورة اعتماد الأتراك على أنفسهم في الأخذ بوسائل الحضارة ، مستمسكين بتراثهم القومي من ناحية ، محاولين معالجة مشكلات المجتمع التركي حتى يمكنه النهوض بمستواه الحضاري من ناحية أخرى

وكما خاض الشعب المصري معركتين ، إحداهما في سبيل الاستقلال والأخرى في سبيل الدستور ، عاش الشعب التركي أيضا نفس المعركتين . وكفاحه لنيل الدستور يرجع تاريخه إلى أوائل القرن التاسع عشر ، ثم تطور في النصف الأخير من نفس القرن ليشكل المطالبون بالدستور جمعيات سرية خلعت **السلطان عبد العزيز** من العرش ، وأجبرت **السلطان عبد الحميد** على إعلان الدستور الأول عام ١٨٧٦ ، والدستور الثاني (المشروطية الثانية) عام ١٩٠٨. وقد تميزت الحياة الحزبية بعد هذا الإعلان بالصراعات التي تصاعدت إلى مستوى الصراع الدامي قبيل الحرب العالمية الأولى .

وما كان الأديب التركي ليقف ساكنا إزاء هذه الأحداث ، أو بعيدا عن هذا الصراع وأصدق تعبير عن موقف هذا الأديب ما قاله **يعقوب قدري** ، مفسرا تحوله إلى الواقعية بعد أن كان منتميا إلى جماعة ادبية رومانسية النزعه «سنوات طوال وأنا أدافع عن مبدأ الفن للفن بكل ما أوتيت من حماسه . ثم اندلعت حرب البلقان ـ أولى كوارثنا القومية وما إن سمعت هدير المدافع الرابضة في خاتالجه[14] حتى أدركت أن هناك شيئا آخر جديرا بالدفاع عنه ، ثم جاءت سنوات ١٩١٤ - ١٩١٨ بما حملته من هموم الاستعمار الغربي على وطننا بكل وحشية حينئذ أدركت الحقيقة بكل ما فيها من مرارة ، وعرفت أن الفن هو ملك للمجتمع والأمة ، وأنه تعبير عن الأحيال ، وأنه إذا جرد من هذا المفهوم فلا قيمة له ، [15] وانطلاقا من هذا المفهوم للأدب . وتحت وطأة الإحساس المفعم بالقومية التركية ، اتجه **يعقوب قدري** إلى تاريخ تركيا يقلب في صفحاته . مرددا أيضا نفس العاطفة تقريبا ، التي سمعناها من **نجيب محفوظ** . قائلا : «لم يكن ذلك تحت إرادتي بل وجدتني مضطرا إليه حينما أردت أن أجسد الحياة المجتمعيه . وأن أخلق نماذج حية ، فكان ما عانته المجتمع التركي من أحداث ، ومن عرفت من شخصيات ، هما المادة التي نسجت منها أعمالي»[16] .

وعلى هذا النحو نجد الكاتبين قد جنحا إلى التاريخ القومي حين أرادا التعبير عن احتياجات مجتمعيهما وكان هذا التاريخ صفحات من نضال الشعبين ، المصري والتركي ، وقد تشابهت هذه الصفحات إلى حد كبير. ومن ثم لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن التوقفة التي اعتصر فيها الأديبان كانت واحدة .

وإذا أضفنا إلى ذلك وجوه الشبه بين الشعبين في العادات والتقاليد وفي شتى جوانب الحياة الاجتماعية ، نكون قد وقفنا على أهم العوامل التي أدت إلى تشابه الإنتاج الروائي عند كل من الأديبين .

التأثير الفرنسي

ونجد أن عرفنا أن مصدر الإلهام عند الكاتبين واحد ، بقي لنا أن نعرف أن مصدر الاقتباس . ولا سيما في الشكل . هو الرواية الفرنسية ولا مفر من الاعتراف بفضل هذه الرواية على مثيلتها العربية والتركية ، خصوصا حين بدأ الروائيون عندنا كتابة الرواية الاجتماعية ، فقد انحدوا من الواقعية أسلوبا لهم في التعبير ، وكانت مدرستا الواقعية والطبيعية في الأدب العربي بصفة عامة ، والفرنسي بصفة خاصة ، مصدرا لاقتباساتهم في مجال الشكل على وجه التحديد .

ويعترف **يعقوب قدري** ـ حيث كان الأدب الفرنسي أكثر تأثيرا في الأدب التركي ـ بالأثر الفرنسي ، قائلا : «لقد استمتعت ، في

مرحلة الشباب ، بقراءة **ستاندال** و**بلزاك** و**زولا** ، أما الآن فسوف أعمال **مارسيل بروست** و**جول رومان** و**رومان رولان** .. ولا أنكر أثر الرواية الفرنسية في أعمالي ، حتى إن بعض الشخصيات والأحداث مثلتها كما هي »[٧] والرواية المصرية ، على يد **نجيب محفوظ** ، لم تكن أيضاً غنية عن هذا التأثر . ويكفي هنا بالإشارة إلى ما رصل إليه الدكتور **شفيع السيد** من نتائج حول تأثر نجيب محفوظ بالمذهب الطبيعي الذي اشتهر به **إميل زولا** في الأدب الفرنسي [٨] ونحدد النظر إلى الشكل الروائي الذي حرره بمواد الواقعية والطبيعية في الأدب الفرنسي ، ندرك تأثر أدبائنا بهذا الشكل الذي عني بتصوير الحياة ودلالتها الاجتماعية على مدى حقب زمنية طويلة ، تصل إلى جيل واحد تارة وعدة أجيال تارة أخرى ، فقد صور **بلزاك** فترة الإمبراطورية الفرنسية الأولى من خلال «الكوميديا الإنسانية» ، وتابع **إميل زولا** حياة أجيال عديدة من أسرة واحدة ، عاشت حتى الإمبراطورية الثانية من خلال سلسلة «**روجون ماكار**» Rougon Macquart وكان **رومان رولان** و**جول ورومان** أكثر تطوراً ، حيث نادى الأخير بأن «تكون الرواية قصة مجتمع بأكمله ، أو الإنسانية جمعاء . وليس قصة شخص أو عدة أشخاص ، ومن ثم لابد للكاتب أن يسبح روايته بأكبر قدر من حبوط الحياة »[٩] وقد عرف هذا الشكل في الأدب الفرنسي باسم Roman Fleuve ، أي «الرواية النهر» ، ذلك الشكل الذي نحى بكل ملامحه في ثلاثية **نجيب محفوظ** . و«**بانوراما**» **يعقوب قدري**

الوحدة الزمانية

وإذا كان الكاتبان ـ موضوع الحديث ـ قد استهدفا تصوير التاريخ القريب أو الواقع المعاصر لهما ، فلا غرو أن تكون المرحلة الزمنية التي شملتها الروايات واحدة تقريبا ، إذ بدأ **نجيب محفوظ** بتصوير حياة المجتمع المصري منذ عام **١٩١٩** حتى ٤ فبراير ١٩٤٤ من خلال ثلاثيته المعروفة ، ثم عالج الوضع السياسي على الصعيد الداخلي بعد ثورة ٥٢ في «**السمان والخريف**» ، ثم أبرز السلبيات التي صاحبت تطبيق القوانين الاشتراكية الصادرة عام ١٩٦١ في رواية «**ميرامار**» ، وكانت «**ثرثرة فوق النيل**» تعبيراً عن حالة الإحباط التي عاشها المجتمع المصري بعد نكسة يونيو سنة ١٩٦٧

وعند استعراض تاريخ هذه الفترة ، نجد الكاتب يمثل مرحلتين رئيسيتين **الأولى** ، مرحلة ما قبل الثورة . **وقد تميزت بالنضال القومي** ، **والثانية** مرحلة ما بعد الثورة ، **بما فيها من محاولات لإرساء قواعد الحياة الجديدة** .

وقد تمثلت هاتان المرحلتان في روايات **يعقوب قدري** أيضا ، فرى صمود الحكم الاستبدادي **للسلطان عبد العزيز** من خلال روايته «**هب أو شرق**» (الجميع يعود نفس الأعبية) ، ورصدت حياة أعضاء جمعية تركيا الفتاة الهاربين من حكم **السلطان عبد الحميد** في رواية «**برسوركون**» (المنفى) ، ثم تابعت رواية «**فرانك فوياق**» (قصر للإيجار) نداعي القيم خلال العهد الحميدي والحرب العالمية الأولى ، وسجلت «**حكم كنبحه سي**» (عشية الحكم) الصراع الحزبي الذي أعقب إعلان الدستور الذي عام ١٩٠٨ ، وصورت رواية «**صودوم وكومره**» الانحلال الخلقي الذي صاحب فترة الاحتلال خلال الحرب الأولى ، وحللت رواية «**بنات**» (الغريب) حياة الغربة التركية خلال حرب الاستقلال التركية عام ١٩٢٢ ، أما رواية «**ألفره**» فقد عالجت أسس الحياة الاجتماعية في العاصمة الجديدة بعد الثورة ، وعولجت أيضا مبادئ الثورة الكمالية وسلبياتها وأثرها على الحياة الاجتماعية في رواية «**بانوراما**» **يحرتها**

وهكذا نجد كاتبينا وقد عطيا أهم الأحداث التي مر بها كلا المجتمعين المصري والتركي خلال التاريخ الحديث وقد تميزت هذه التعطية بالوقوف على ظواهر معينة ، سنحاول ـ فيما يلي ـ استجلاء ما تشابه منها .

١ ـ الانتماء السياسي فيما بين الحربين .

وهو ما يمثل المشاركة الإيجابية للفرد في صنع مستقبل بلاده ، أو التخطيط له على الأقل . وقد تجلت هذه الظاهرة بوضوح عند **نجيب محفوظ** مع بداية الثلاثية ، التي بدأت أحداثها مع بدء الحرب العالمية ، وعلى الساحة السياسية تيارات مختلفة ، تصارعت كلها للمطالبة باستقلال طال انتظاره ومع تتبعنا لحياة أسرة **السيد أحمد عبد الجواد** على امتداد ثلاثة أجيال ، نشهد النشاط السياسي في القاهرة منذ العشرينيات حتى الأربعينيات فقد رأينا في «**بين القصرين**» إصرار الإنجليز على استمرار الاحتلال من جانب ، ومقاومة الشعب لهذا الاحتلال من الجانب الآخر ، وقد عبر الكاتب عن هذه المقارمة من خلال شخصية **فهمي عبد الجواد** ، الذي كان مسيساً ـ فكرا وقلبا ـ إلى ثورة ١٩١٩ وقد استطاع الكاتب أن يجعل من شخصية الفرد مرآة تعكس عليها الأحداث الوطنية الكبرى . فقد استبقط فهمي ذات صباح فراح يعجب لوفيرة الحياة اليومية في شوارعها ، وانفصالها عن العالم الخارجي ، «فالموت يجوب شوارع القاهرة طولاً وعرضاً ، ويرقص في أزقتها . يا للعجب ! ها هي أمة تعجن كعهدها منذ قديم ، وها هو كمال يعط في نومه ... كأن مصر لم تفتش رأسا على عقب . كأن الرصاص لا يعزف باحثا عن الصدور والرؤوس »[١٠] وهو نفس الرصاص الذي أرداه قتيلاً في إحدى المظاهرات عقاة الإفراج عن سعد .. وهكذا تمكن نجيب محفوظ من الربط بين الأحداث الكبرى والأحداث الصغرى المتمثلة في الحياة اليومية في الرواية .

ومع تطور الوعي بالقضية الوطنية ، تطورت التيارات السياسية وتعددت الانتماءات إليها بعد أن كان حزب الوفد هو السائد ، شاركه في هذه السيادة حزب الأحرار الدستوريين . وبعد أن كانت مقارمة الاحتلال تتوسل بالمظاهرات فقط ، تعددت وسائلها ، وظهر الحوار ـ الهادئ حيناً ، والساخن أحياناً ـ بين الأقطاب المختلفة . وهذا ما صورته «**قصر الشوق**» ، حيث غلبت عليها المناقشات الدائرة بين **كمال عبد الجواد** الوفدي رصحبه مثل . **حسن سليم** ممثل الأحرار الدستوريين ، **وحسين شداد** ممثل طبقة الأرستقراطيين وسلبيتهم وعلى الرغم من اختلاف الانتماءات في هذه الفترة ، كانت الغاية واحدة ، وهي تحقيق «الاستقلال التام» .

وشهد جيل «**السكرية**» ، أي جيل أحفاد **السيد أحمد عبد**

الحواد ، تطوراً آخر فى مجال الانتماءات السياسية ، ذلكم هو تعلعل الماركسية إلى طبقات المجتمع المصرى ، ولا سيما المتوسطة والعاملة ، وقد شهد أيضا الربط بين الدين والسياسة على يد جماعة الإخوان المسلمين ، ثم الصدام بين الملتمسين إلى الاتجاهين . وقد مثل الاتجاه الأول **أحمد شوكت** ، والثانى **شفيقه عبد المنعم شوكت** .

وقد دلل الكاتب على أن الانتماء إلى الماركسية لم يكن وقفاً على الطبقه العاملة فقط ، بل تعداه إلى الطبقة المتوسطة الكبيرة ، كما استغل صاحب الثلاثية قصة العاطفة التى نمت بين **أحمد شوكت وسوسن حماد** فى التدليل أيضا على إمكانية هذا الاتجاه بين الطبقتين المتوسطة والعاملة ، فقد نمت هذه العلاقة العاطفية ، فى حين أخفقت مثيلتها بين **عابدة** ، سليلة الأرستقراطية ، **وكمال عبد الجواد** ، سليل الطبقة المتوسطة . ولكى يكمل ملامح صموده الحياة السياسية فى تلك الفترة يصيب طاهره العمق السياسى والوصولية فى « **القاهرة الجديدة** » و « **خان الخليلى** » .

وبقدر ما استطاع **نجيب محفوظ** متابعة الحياة السياسية فى مصر من خلال شخصياته الروائية ، خالف النجاح **بعقوب فدرى** فى ملاحقته مسيرة المجتمع التركى ، من حرب صد الاستعمار فى إبان الحرب العالمية الأولى ، وفشل الحرب صد الاستبداد المنسوب إلى « السلطة العثمانية » فى مواجهة **السلطان عبد العزيز** . وقد تطورت هذه الحرب وتحول اسم الجماعة إلى « **تركيا الفتاة** » ، فى عهد **السلطان عبد الحميد** ، الذى ما فتئ يطارد أعضاء الجماعة حتى هربوا إلى القاهرة وباريس ، معلنين حربا شعواء ضده ، ومنحذين من أجهزة الصحافة والنشر وسيلة لهم . وكانت رواية « **بوسووكسون** » (**المنفى**) تسجيلا لهذه المرحلة ، وتصويرا لحياة المهاجرين فى المنفى . وانتهت الحرب بين السلطان وأعضاء الجماعة بسقوط السلطان على وعدهم ، وإعلان الدستور عام ١٩٠٨ ، وتطبيق نظام الحياة النيابية فى تركيا .

ويبدأ الكاتب فى روايته الثالثة مما انتهى إليه فى الرواية السابقة ، فيصور فى « **حكم كيجه سى** » (عشية الحكم) الصراع الحزبى القائم بين جماعة الاتحاد والترقى ومعارضيها عقب إعلان الدستور . احتدم هذا الصراع بين الاتحاد والترقى ، وهو الحزب الحاكم فى ذلك الوقت ، والمعارضة التى التفت حول ما سمى بحزب « الائتلاف والحرية » . ومن ثم فقد انضم بطل الرواية **أحمد كريم** وصديقه **أحمد صميم** إلى المعارضة ، وكلاهما صحبى يمثل الشباب المثقف الذى أدرك أن الديمقراطية تعنى تبادل الرأى لخدمة الصالح العام للبلاد . وقد تعارض هذا مع سلوك أعضاء الحزب الحاكم الذى كان يرى فى الديمقراطية صراعاً على السلطة ، الغاية فيه تبرر الوسيلة . وكانت من وسائلهم المؤامرات والاغتيالات ، فاغتيل **أحمد صميم** . وكان لهذا الاغتيال رفع الصاعقة على قلب **احمد كريم** ، فأدى إلى اعتزاله الحياة السياسية ، ولكن الاتحاديين لم يتركوه فى هدوء ، بل دبروا مؤامره لاغتياله ، مستغلين فى ذلك الفتاة « سامة » التى أحبها ، وهى شفيقة لاتحادى منطرف . وهذا ما جعل **أحمد كريم** يفر من تلك الفتاة ويعود إلى المعركة السياسية مرة أخرى . ولكن حملة الاغتيالات ، التى أعقبت اغتيال **محمود شوكت باشا** ، شملته هو أيضا ، فأدى ذلك إلى حالة من الإحباط والانهيار النفسى ، أحس بها البطل حين أمسك بالقلم ليكتب رسالة إلى أمه فوجد يده ترتعش فعاد « **لقد انتهيت** » . ومع نهاية الرواية نطالعنا نذر الحرب العالمية الأولى .

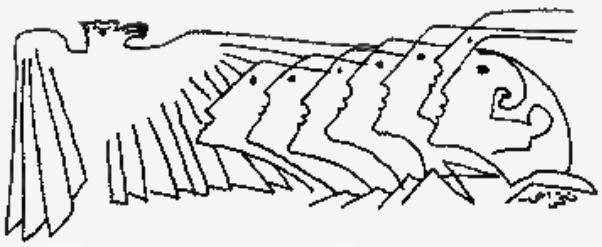
ولقد استغل **يعقوب فدرى** كل ما أوتى من إمكانيات روائية ليمثل لنا صورة حية لهذا الصراع الدامى ، مما فى ذلك استخدام الأسماء الحقيقية لشخصيات تاريخية ، كأن **أحمد صميم** شخصية حقيقية ، وكان اغتياله أول اغتيال سياسى فى تاريخ تركيا الحديث . وهذا السبب تعرضت الرواية لنقد شديد آنذاك ، ورصمها النقاد بأنها أقرب إلى المذكرات منها إلى الرواية . ولاشك أن تصوير الصراع بهذا الشكل قد عكس رؤية الكاتب النقدية لسلبيات الحياة الحزبية فى تلك الفترة .

٢ ـ تداعى القيم

دأب كتاب الرواية الاجتماعية على تصوير جوانب الانهيار والتداعى فى القيم البشرية ، مرجعين هذا الانهيار إلى أسباب اجتماعية . ولاشك أن القيم التى يقوم عليها مجتمعنا الشرقى تقوم على مجموعة من القيم ، ترجع إلى أصول دينية ، وتتمثل عالميا فى قيمة الشرف والأمانة والعفة الخ . ويعبر تخلى الإنسان عن إحدى هذه القيم انهيارا أو تداعيا فى نظر المجتمع على الأقل .

ولهذا التداعى أسباب مختلفة فى روايات **نجيب محفوظ** ، نحصر ، عالميا ، فيما خلفته الحربان الكبريان من آثار اقتصادية على المجتمع المصرى . وقد تمثلت هذه الآثار فى نمو طبقة أغنياء الحرب الذين أثروا ثراء فاحشا ، وصاروا يبذلون ما فى جيوبهم سعياً وراء حياة المتعة والملذات كما أدى ارتفاع الأسعار إلى زيادة الفقراء فقرا ، على نحو حدا بهم إلى الانحدار إلى مستنقع الرذيلة لقاء ما يسد احتياجاتهم الأساسية ، مثل « جامعه أعقاب السجائر » وممارستها الرذيلة فى « **القاهرة الجديدة** » ، أو إرضاء لطموح وتطلع إلى حياة أفضل ، مثل ما حدث عند **إحسان ومحبوب عبدالدايم** فى نفس الرواية ، وكانت شخصية **حميدة** فى « **رفاق المدق** » أصدق نموذج لهذا الانهيار الخلقى ، فقد كفرت بالرفاق رما يعانيه أهله من فاقة ، وتطلعت إلى حياة أفضل ، ولكنها لم تكن ـ بوصمها الطبقى وتكوينها النفسى ـ تسمحاة من السقوط ، فاهتبلت أول فرصة تمثلت فى شخص فرج الذى اعواها ودربها على فنون الغواية حتى أصبحت عالمه فى الحانات التى يؤمها عساكر الإنجليز . ولاشك أن هذه التجارة قد راجت خلال الحربين حتى لمحدها فى « الثلاثية » أمراشه عادى ، يمارسه **السيد أحمد عبد الجواد** وصحبه فى بيوت (العوالم) بصفة منتظمة .

وتجدر بنا الإشارة إلى أن الشخصيات التى كتاب يضحى بقيمة الشرف والعفة سعيا وراء مطامح مادية ، لم تصل إلى نعيمها من السعادة ، فهى تنتهى إلى الضياع بعد انفصالها عن قيمها الأصلية . وهذا ما حدث **لمحبوب عبدالدايم** فى « **القاهرة الجديدة** » و **حميدة** فى « **رفاق المدق** » ؛ وهذا ما أدى أيضا إلى ازدواجية السلوك عند السيد **أحمد عبدالجواد** فى (الثلاثية)



ولم يكن المجتمع التركي بمنجاة من التأثر بالحرب العالمية ووبلاتها ؛ فقد حملت هذه الحرب **يعقوب قدري** بكفر بالحضارة الغربية ، ويدرك ريفها ، بل يصمها في كتابه (من جبال الألب) بأنها (عالم من التناقضات ، وثمرة لسلسلة من الحروب المدمرة ، ولبست ثمرة عصر النهضة) كما اشتد إيمانه بالشرق ؛ فهو عنده يمثل « الروح السامية » . وقد تناول **يعقوب قدري** آثاره هذه الحرب وما أدت إليه من تصدع في بناء المجتمع التركي من خلال رواياته « **قيرالق قوناق** » (قصر للإيجار) . فما هي ذي سيحة بطلة الرواية ، وحفيدة أحد الرجال الذين كانوا يعملون في قصر **السلطان عبد الحميد** ، تصبو درعا بقصر جدها الذي لاتجد فيه من الإمكانيات ما يساعدها على تحقيق مطامحها ؛ فهي تريد أن تحيا حياة أوروبية ، وتم يكن في طاقة جدها وأبيها الإرتفاع على هذا المستوى ، ومن ثم فهي تفكر في الزواج من رجل عسى يوفر لها هذه الإمكانيات ، ولكنها سرعان ما ترفض هذه الفكرة ؛ فالزواج قيد وهي لا تحب القيود . وأيضا فإن القصر وحدها كانا يمثلان القيم القديمة المتعفنة ، في وأبيها ، فهجرت القصر إلى حياة اللهو في ملاهي « بك أوغلي » ، ثم هربت إلى باريس بمساعدة أحد ضباط الاحتلال ، ولكنها عادت من وحلتها بعد أن أصيبت بخيبة أمل ، عادت لتجد أباها وقد انتقل إلى شقة حديثة الطراز ، يسهر حتى الصباح ، وقد جمع حوله رهطا من أثرياء الحرب يعاقرون الخمر ويمارسون القمار . وما أشبه « حميدة » عند **نجيب محفوظ** « بسيحة » عند **يعقوب قدري** ، فكلتاهما كانت تلهث وراء حياة أقامت صرحها في مخيلتها ولكنها لم تجد هذه الحياة في الواقع ، وكلتاهما هجرت قيمها الأولى فلم تستطع المصالحة مع المجتمع ، بل لم تهنأ بالاستقرار النفسي .

ويسعى أن نشير هنا إلى أن **يعقوب قدري** وهو يتنقد انهيار القيم عند « سيحة » التي تمثل شريحة من الجيل الجديد ، لا يمتدح قيم جدها الذي يمثل جيل (التنظيمات) ، بل يرى الأمل في القيم الجديدة التي كانت تمثلها فئة أخرى من هذا الجيل الجديد ، تلك الفئة التي قادت حرب الاستقلال واضطلعت بمهمة إصلاح ما أفسده الاحتلال .

وكانت رواية « **صودوم وكومره** » نموذجاً آخر لتداعي القيم عند شريحة من المجتمع الاستانبولي وتصويراً لمفاسد ضباط الاحتلال خلال فترة امتدت من الحرب العالمية الأولى .

وهكذا رأينا من خلال عدستي **نجيب محفوظ** و**يعقوب قدري** الدمار المعنوي الذي أحدثته الحرب العالمية في مجتمعنا الشرقي .

٣ ـ الثورة الاجتماعية

شهد كل من الشعبين ، المصري والتركي ، ثورة قام بها الجيش :

واستهدفت إصلاح الأحوال السياسية والاجتماعية وكان لابد للرواية وهي « صانعة الحياة » ، كما يصفها الروائي التركي **خالد ضياء** أن تصور الثورة وما صاحبها من تغييرات ، بل تعدت حدود التصوير إلى محاولة لتقييم هذه الثورة والتخطيط لها كما سنرى .

تابع **يعقوب قدري** الثورة الكمالية منذ إعلان حرب الاستقلال ، محذراً من عمق الهوة بين المثقفين قادة الثورة ، والفلاحين جنودها ، وذلك من خلال رواية « **بيان** » (العربيب) . والعربيب هنا هو ضابط من الحرب ، اضطر للإقامة في إحدى قرى الأناضول هرباً من استانبول ولكنه لم يستطع التجانس مع الفلاحين وحين طالت إقامته بين أهالي القرية زاد نفوره منهم ونفورهم منه ، حتى إن الفتاة التي أحبها ورفضت الزواج منه لتتزوج من ابن قريتها

وبقدر ما كانت رواية « **أنقرة** » تصويراً للاستبطان الخديد في العاصمة ، ولسير الحياة الاجتماعية فيها ، كانت أيضا تصورا لما يجب أن تقوم عليه هذه الحياة من قيم عاشت أنقره ثلاث مراحل من خلال بطلة الرواية **سلمى هانم** ، التي وعدت إلى المدينة مع ووجها الأول موظف السلك **بطيخ بك** ، ولكن الحياة في أنقره بدت لها ضرباً من المحال أول الأمر ، فمازال حيالها يعيش في استانبول عما فيها من وسائل حضارية ، وماوانت تحن إلى حياة جديدة عربية النمط ومن ثم تراها مستكبرة على من حولها ، متبرمة بتصرفات الأهالي السذج الذين يعيشون حياة (قروية) من وجهة نظرها . وتبدأ المرحلة الثانية بزواجها الثاني ؛ فقد تزوجت الكباشي **حقي بك** الذي وفر لها ما كانت تصبو إليه من حياة عربية النمط ، فقد أصبح من رجال الأعمال ، بعد استقالته من الجيش ، وأصبحت حياتها عارفة في سهرات تمتد إلى الصباح مع المستثمرين الأحاب واتفاقاتهم التجارية . بيد أن **سلمى هانم** سرعان ما أصابها السأم من هذه الحياة أيضا ، خصوصا بعد أن تعرفت على الضحى الشاب **نشأت ثابت** ، الذي ساعدها على الخروج من أزمتها ، وعلى الدخول إلى المرحلة الثالثة من حياتها أيضا برواجه منها . كان **نشأت** يؤمن بالتقاليد التركية الأصيلة ، وكان متشبعاً بروح الأناضول . فأقنعها بهذه الروح . وروبدا وبدا بدأ إحساسها بالاغتراب يزول ، وبدأت الهوة تضيق بينها وبين الحياة المحلية . والدليل على ذلك اشتعالها بتمريض جرحى حرب الاستقلال . بيد أن الكاتب وهو يعترف بأن الجزء الأخير من الرواية كان محض خيال ومجرد تصور لما يمكن أن تقوم عليه الحياة الجديدة من قيم أصيلة ، يعرب عن خيبة أمله في تحقيق هذا التصور . في الطبعة الرابعة من الرواية إذ يقول « كنت أتصور أن هذا سيحدث بعد عشرين عاما من الانقلاب ، ولكن ها قد مضى عشرون عاما على العشرين ولا تزال أنقره تعيش نفس الحياة التي صورتها في الجزء الثاني »[١١] ـ وبقصد حياة التفريح .

ورواية « **ياموراما** » ـ كما تدنو من اسمها ـ هي إطلالة على مجتمع الثورة الكمالية وما طرأ عليه من تغيير حتى عام ١٩٥٠ وقد حاول الكاتب من خلالها أن يجمع أكبر قدر من حرفيات هذا المجتمع لتشكل لنا في النهاية لوحة كاملة لمجتمع ما بعد الثورة ، حملها الكاتب رؤيته ونقده لسلبيات التي صاحبت التطبيق ، وهذا نفسه ما فعله **نجيب**

محفوظ حيال ثورة ١٩٥٢ . والمجتمع التركي كما يراه من خلال « بانوراما » يعقوب قدري قد أصيب بخبال من الضياع وفقدان التوازن بعد مضي خمسة عشر عاماً من الانقلاب . وأصدق تعبير عن هذا الخبال نسأول فؤاد ، أحد أبطال الرواية : « ثم ماذا ؟ وإلى أين ! » والإجابة عن هذا التساؤل نهم عن ألم شديد « ـ لا أعرف ! لا أعرف شيئاً قط » وبتعبير أوضح فالحوادث خلفت حدود إدراكنا ، سعود جميعاً ، نحن والعالم ، إلى ظلمات العصور الوسطى ، فلا العلم ولا الفلسفة يقادران على إنقاذنا ، وسيأتي يوم نسيطر عليه قوى عمياء ـ ما زالت مجهولة بالنسبة لنا ـ على مقدرات الإنسان »[١٤] ، ومن خلال حريات الصورة نستطيع أن نعرف على الأسباب التي أدت إلى هذه النتيجة . ومن هذه الأسباب غياب مفهوم الثورة من ذهن الحاكم والمحكوم ، كما يشكو أحمد نظمي مدرس الفلسفة إلى صديقه : « نعم كل شخص اوندى القبعة ، أصبح حليق الذقن ، نزعت المرأة حجابها . ولكن ما القيمة الحقيقية لكل هذا ؟ لقد عبر جيل النظيمات حلقة مراحل ومراحل ، وفقد كل البدع الأوروبية ، ثم قامت حركة فاتحي مصطفى الرجعية . التي لا تختلف كثيراً عن تمرد الإنكشارية »[١٥] وفصلاً عن ذلك نرى أحد الولاة وقد انفق بسخاء على بناء قاعات للبلياردو ومسارح لا يؤمها أحد .

ونرى من خلال هذه « البانوراما » معاناة فئات الشعب المختلفة من جراء الآثار الاقتصادية المترتبة على الأوضاع الجديدة ، فالتاجر حسين منصور زاده يشكو ـ على الرغم من تزايد أرباحه يوماً بعد يوم ـ من ارتفاع الأسعار الناجمة عن زيادة القوة الشرائية لدى فئة الحرفيين ، والموظف الصغير نيازي بك ، الذي ظل يدخر من مرتبه طوال ثلاثين عاماً وكله أمل في أن يبتاع منزلاً صغيراً لينخلص من وطأة الإيجارات وارتفاعها ، رأى بصيصاً من الأمل فيما تغنيه الدولة من مجمعات سكنية للتمليك فبادر إلى دفع الثمن ، ولكن القائمين على المشروع ما فتئوا يطلبون المزيد من النقود حتى عجز عن السداد ، وانتقلت الملكية إلى شخص آخر ولم يكن كبار الموظفين أحسن حالاً ، فها هو ذا عثمان بوري بك قد أصبح مرؤوساً . في ديوان وزارة الخارجية ، لشاب في سن أبنائه ، ثم قامت حركة تطهير وأحيل إلى التقاعد قبل بلوغ السن . وطفح به الكيل حين توالت عليه « بلاغات برع الملكية » ؛ فتارة تنزع ملكية لعقار لتوسيع الرصيف ، وأخرى لتحويل المبدان ، وما إلى ذلك من المشروعات المدنية ، أما أشد الآثار قسوة فهو ما تركته الضوابين التي مست الجانب المعنوي من شخصية الإنسان التركي ولذلك كانت ردود الفعل لهذه الضوابين أكثر عمقاً . وهذا ما نراه في شخصية الحاج طحبجي زاده أمين أفندي ، الذي رفض أن يبارح داره لعدة سنوات خوفاً من ارتداء القبعة بعد صدور قانون بحرم ارتداء الطربوش ، وبعد وفاة زوجته فرر الرواح ، ولكن قانون الأحوال المدنية الجديد يحتم عليه عقد القران في البلدية ، فامتثل لهذا القانون ، ولكنه استدعى إمام المسجد إلى منزله ليعقد له قراناً شرعياً . ولم ينس ـ بعد مرور عشرين عاماً على الثورة الكمالية ـ أن يشجب بوجهه عن تمثال أتاتورك كلما رآه في مدخل حديقة الأمة . ويتمتم قائلاً « لعنة الله عليه »[١٦] أما حدود الثورة الساهرون على تطبيق مبادئها ، أعضاء السلطة التشريعية ، فقد انحصرت جهودهم في إرضاء « المناصب العليا » ولبس الجماهير ، مناقشاتهم ونبه هادئة حت القبة ، صاخبة رساخية خارجها ، وكلهم خائف على « الكرسي » ولذلك فسلوكهم يشوبه النفاق والرياء . كل ذلك نراه من خلال مساجلة النائب خليل رامز لنفسه ، الذي كان يخشى أن « يتحول الانقلاب إلى وثيقة صفراء يعلوها التراب ، مثلها مثل وثائق عهد التنظيمات والشروطية »[١٦] .

وهكذا نرى اللوحة التي رسمها الكاتب لمجتمع ما بعد الثورة الكمالية قاتمة ، مفعمة بالتشاؤم . فالثورة على هذه الصورة كانت بعيدة عن تحقيق آمال كل فئات المجتمع ، « فالتاجر غير راضٍ عن تقلبات السوق ، وأصحاب الدخول الكبيرة اشتدت عليهم وطأة الضرائب ، والموظفون ذوو الدخول الصغيرة يئنون من ارتفاع إيجار المساكن . والأشراف في القرى فقدوا سيطرتهم على صغار الفلاحين ، وصغار الفلاحين مازالوا في عملهم ، وقانون المساكن الجديد ظلم للمستأجر والمالك معاً ، أما العلمانية فقد كانت سيفاً سلط على رقاب رجال الدين »[١٦] .

وكما برزت أمامنا (البانوراما) لنرى من خلالها سلبيات الثورة الكمالية ، كشفت لنا قصة « ميراماز » عن أوجه القصور في تطبيق مبادئ ثورة ٢٣ يوليو ، وذلك من خلال شخصيتيه شخصية سرحان البحيري عضو الاتحاد الاشتراكي تمثل النفاق السياسي في تلك الفترة . إذ إنه يتشدق بمبادئ لا يؤمن بها ، بل هو حائر لها ولكل القيم الإنسانية ومن ثم فقد عرو بزهرة الفلاحة ، التي ترمز إلى مصر في الرواية وشخصية مصور ناهي أيضاً تمثل خيانة للثورة ، فقد خان الأمانة ، وسرق أموال الشركة التي كان يديرها ـ وإذا اعتبرنا هؤلاء طليعة الثورة فهناك خطأ ما أيضاً . وقد تمثل هذا الخطأ في شخصية طلعة مصور الإقطاعي ، الذي أصبح مادياً حين استولت الحراسة على أرضه ، وشخصية حسني علام ، الذي رفضت قريبة له الزواج منه لأن « البلد أصبحت بلد شهادات » ، وهو لا يحمل أية شهادة .

ويتابع نجيب محفوظ السلبيات التي صاحبت تطبيق المبادئ الاشتراكية لثورة يوليو من خلال « ثورة فوق النيل » ، ويرى كيف أدت المفارقة بين الشعارات المعلنة والواقع إلى انفصال فئة المثقفين عن المجتمع ، شاكين من أن « كل فلم يكتب عن الاشتراكية ، على حين نحلم أكثرية الكاتبين بالاقتباء والثراء » ، ولباقي الأمس المعمورة »[١٧] .

وما من شك في أن كلا من الكاتبين كان شديد الولاء لثورة مجتمعه ، متعاطفاً معها ، فلم يكن نقدهما هجوماً على الثورة بقدر ما كان حرصاً على تصحيح مسارها

الشخصية بين الإرادة والعمل

حملت الصورة المجتمعية التي رسمها كل من نجيب محفوظ ويعقوب قدري جميع نتوع من الشخصيات التي عاشت الأحداث السياسية والاجتماعية السابق ذكرها . ومن الجدير بالذكر أن الكاتبين لم يكتفيا بالوصف الخارجي لهذه الشخصيات ، بل أمعنا في الولوج إلى العوالم الداخلية لها ، مسبطين أثر الأحداث عليها وإذا نحن استعرضنا هذه الشخصيات راعنا التشابه بين ما هو مصري وما هو تركي منها ، خصوصاً

فى موقف الأبطال حيال حواسب الانهيار الاجتماعى ، وهو موقف التردد دون الإقدام ، والحيرة دون اتخاذ القرار ، والإرادة دون العمل ، واختصارا موقف الفكر دون التطبيق ومن ثم ليس مستغربا أن حد النقاد ، مصريين وأتراكا ، قد التفتوا عند وصف هذه الشخصيات (بالهاملتية)[١٨] . وقد تجلت هذه الهاملتية بكل معانيها فى شخصية أحمد حلال بطل رواية (العربة) **ليعقوب قدرى** ، فقد ظل طلبة إقامته بالقرية ، يراقب سكانها ، مستكشفا سلوكهم ، متلمسا مشاكلهم مفكرا فى الاقتراب منهم لمساعدتهم فى الخروج من محنتهم ، ولكنه لم يكن ليعمل شيئا سوى مناجاة نفسه . « إلى أين أمضى ؟ وأين مكانى ؟ من سيهديني ؟ ومن سيجد الدواء لهذه العلة ؟ من سيفدينى من هذه العزلة ؟ أما من أمل ؟ أما من أحبة ؟ أما من قبيل ؟ »[١٩] وظل **أحمد حلال** فى موقفه هذا حتى بعد أن داهم العدو القرية فلم يحرك ساكنا ، إلى أن أجبره الأهالى على الذهاب معهم ، على الرغم من حرصه بوصفه ضابطا سابقا ، بل إن هذه المحنة كانت كافية لأن تجعله يذوب مع الفلاحين ومع ذلك فإنه يعترف قائلا « حتى المحنة لم توحدنا بل عمقت الهوة التى بينى وبينهم »[٢٠] ولم يكن هذا موقف **أحمد حلال** فقط ، فها هو ذا **أحمد كريم** بطل « **حكم كبجه سى** » يقف منفرجا أمام الصراعات الحربية ، بادما على تمسكه بالمعارضة « بالام كل هذه الآلام ؟ حتى لو كانت المعارضة ستحقق سعادة الوطن ورخاءه بينما ، حتى لو كان لك قوة التسرى عنه . فماذا ستفول ساعة الاحتضار ؟ لم تكن تؤمن إيمانا كاملا بالمعارضة . ولا أنت تحاقد على حزب الاتحاد والترقى .. إذن فلم كنت تدافع ؟ وفى سبيل أى شئ كنت تناضل ؟ لقد كنت تسير مسلوب الإرادة ، كالسائر فى نومه ، والموت هو النهاية »[٢١]

ولم نسلم شخصيات **نجيب محفوظ** من الدوران فى هذا الفلك . بل إننا نجد ياسين فى « **بين القصرين** » يردد نفس العبارة الأخيرة لأحمد كريم ، مؤمنا بعبث ما نبذله فى الحياة من جهد ، بل بطلان هذه الحياة أصلا . فها هو ذا « يشعر بكل ما فى قلبه من قوة بأن ثمة ما يجب عمله ، ربما لم يجده ماثلا فى عالم الواقع . ولكنه يشعر به كاملاً فى قلبه ودمه ، فما أجدره أن يبرز إلى ضوء الحياة والواقع ، أو فلينتص الحياة عبثا من العبث ، وباطلا من الأباطيل »[٢٢] . ونرى هذا التردد بين السلب والإيجاب ، وبين المقاومة والاستسلام ، واضحا فى موقف حسين فى « **بداية ونهاية** » ، حين عرض عليه أخوه **حسن** أساور زوجته لبيعها ويسافر إلى قطنا لاستلام عمله : فهو ما بين مقبل على أخذها لما تقتضيه الحاجة ، ومعرض عنها لما تقتضيه الكرامة والرجولة وعزة النفس . وكان حواره مع نفسه أصدق تعبير عن هذا الموقف . « لا يمكن أن أقبل ، لا يمكن أن أقبل . أرفض . أقبل . أرفض . » ثم ينتهى هذا التردد إلى الإذعان « ، فلا حياة إلا بالإذعان . لن يدرى أحد ، ولكنى سأذكر ما حييت ، وسأحمل منه ما حييت . فلآخذها كدين ثم أقضيه عند الميسرة ... إلى حائع ، شريف وحائع ، ولن أرفض تنا للحياة »[٢٣] .

سادت هذه النغمة حوار غالبية الشخصيات التى حددها الكاتبان فى أعمالها الروائية ذلك الحوار الذى لم يكن ليزحم إلى عمل إيجابى وليست فى موقف المحاكم لهذه الشخصيات ، وإنما أردنا إيجاد الدافع وراء موقف الكاتبين من شخصياتهما . وهو كما يبدو التزامهما بالواقعية النقدية التى لا تفرض على أبطالها تقديم الحلول وإنما تدفع بهم إلى إبراز حوانب الانهيار وأوجه القصور فى المجتمع كما رأينا .

هوامش

(١) يعقوب قدرى قراعيان اوغلى : ولد فى القاهرة عام ١٨٨٩ لأب ينتمى إلى عائلة من عائلات الأناضول اضطرته عقد إلى تركيا مع عائلته وهو فى السادسة من عمره وظل بها ستين ليعود مرة أخرى إلى مصر ويتعلم فى مدرسة الفرير بالإسكندرية ثم رحيل إلى وطنه عام ١٩٠٨ وكان هذه البداية المصرية أثر فى إنتاجه إذ دارت أحداث أولى قصصه القصيرة فى أحد قصور القاهرة . اشتغل بالسياسة مع الأدب وكان مقرباً لدى أتاتورك . توفى عام ١٩٧٤ .

(٢) يحيى حقى ، فجر القصة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ٧٦

(٣) Kabakli Ahmet, Turk Edebiyati C III Istanbul, 1974 s. 403

(٤) عنوانه مقتبس من أشعار الغزل لاستانبول أى مدخلها من ناحية السلطان

(٥) Kudret, cevdet Turk Edebiyatinda Hikâye ve Roman, Istanbul C II, 1970 S 113

(٦) المرجع السابق S 100

(٧) المرجع السابق S. 114 116

(٨) دكتور سعيد السيد ، اتجاهات الرواية المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ١٤٣ ، ١٤٤

(٩) نفس المرجع Kabakli, Ahmet S 408

(١٠) نجيب محفوظ ، بين القصرين ص ٣٣٨

(١١) Karaosmanoglu, Yakup Kadri Ankara

(١٢) Karaosmanoglu, Yakup Kadri Panorama S. 412

(١٣) وهى ثورة مضادة لانقلاب ١٩٠٨ أرادت القضاء على حركة الاتحاد والترقى وإلغاء الدستور

(١٤) Yakup Kadri Panorama S. 414

(١٥) نفس الرواية S 32

(١٦) نفس الرواية S 414

(١٧) نجيب محفوظ ، زقاق المدق ، ص ٣٧

(١٨) انظر المقال ١٩٧٠ (مأساة الفرد عند نجيب محفوظ) تركه على الراسى وشاهد المركى Cevdet kurrel فى مرجعه السابق

(١٩) Yakup Kadri, Yaban. S. 77

(٢٠) نفس الرواية S. 154

(٢١) Yakup Kadri. Hükûm Gecesi S 338 339

(٢٢) نجيب محفوظ بين القصرين ، ص ٣١٠ .

(٢٣) نفس المؤلف ، بداية ونهاية ، ص ١٩١

مكتبة مدبولى

ميدان طلعت حرب

القاهرة/ت ٧٥٦٤٢١

تقدم

الأعمال الكاملة

للشاعر الراحل

صلاح عبد الصبور

كما تقدم

لجمهور

القراء والمكتبات

- كتب ومراجع عربية وأجنبية
- جرائد وصحف ومجلات ودوريات
- قواميس متنوعة
- كتب للأطفال مصورة وملونة
- شرائط كاسيت تعليمية وموسيقية
- شرائط فيديو كاسيت تعليمية
- وأفلام عربية وأجنبية

لغة الحوار الروائى

فتوح أحمد

(١)

ليست الغاية من هذه الدراسة الموجزة رصد قضية الحوار الروائى فى مظهورها الفنى العام ، فلذلك مكانه من مكتبة النقد الأدبى ، ومن تراث النظرية الروائية على وجه الخصوص ، فضلا عن أن كثيرا مما يمكن أن يقال فى هذا الصدد قد أصبح من بداهة المعرفة فى أوساط دارسى الأدب ومبدعيه على حد سواء . وبالمثل لاتعتد هذه الغاية بحيث تستغرق مشكلات الحوار المسرحى ، فلذلك ـ من الناحية المنهجية ـ مقام آخر ، بالإضافة إلى أن مايجتبه الحوار الروائى أسلوبا ووظيفة قد لاينطبق بالضرورة على مايجتبه الحوار المسرحى . صحيح أن الحدود بينهما ربما تتزاح أو تتقارب أو تتماس فى بعض جوانب التطبيق ، بيد أنه يظل لدينا ـ من الناحية النظرية على الأقل ـ أن الكلمة فى الحوار المسرحى وجدت أصلا لكى تنطق ، وأن الكلمة فى الحوار الروائى وجدت أصلا لكى تقرأ ، وبين النطق والقراءة مسافة شاسعة تماثل فى دقة تلك التى تقع بين العمل المسرحى والعمل الروائى .

ولابنال من سلامة هذه التفرقة أن الكلمة الحوارية فى الحالتين قد تستهدف بعض المرامى الفنية المشتركة كالكشف عن نفسية الشخصية المتحاورة ، أو الإيحاء بصدى الحدث فيها ، أو الإسهام فى تطوير هذا الحدث بما عسى أن يترتب على الحوار من فعل ؛ ولابنال منها ـ كذلك ـ مايسم الكلمة فى الحالتين من خاصيتى التوهج والغائية ؛ نعنى بذلك أنها رسالة بنبض المتحاوران فيها بدورىْ المرسِل والمستقبل ، وأنها لاتستغل بغايات جمالية خالصة ، كتلك التى يمكن أن تستغل بها الكلمة الشعرية ؛ فعلى الرغم من هذا وذاك ، تبقى للكلمة فى الحوار المسرحى طبيعة «الفعل» التى تستمدها من طبيعة الجنس الأدبى الذى تنتمى إليه ، وهى فعل لا يوصفها سببا لما عداها أو نتيجة لما سواها من وحدات البنية الدرامية فحسب ، بل هى فعل لأنها ـ فى المقام الأول ـ واقعة لفظية ذات خصائص إيقاعية ورمزية ، ربما نعرف بتأثيرها وإمكاناتها الدرامية حجم الفعل بمفهومه المادى المألوف[1] .

لابقى بعد ذلك لتحديد حجم القضية المطروحة إلا أن نقول بكل مباشرة ووضوح ، إن غايتنا لغة الحوار الروائى فحسب[2] ، وهى لاتستهدف هذه الغاية من خلال تطبيقات تلك اللغة فى نتاج هذا الكاتب أو ذاك ، فمثل تلك المعالجة التطبيقية تقتضى من السعة والتفصيل دراسة ـ وربما دراسات ـ أخرى ، بل تستهدفها من خلال مواقف النقاد تجاهها ، وشهادات المبدعين من كتاب القصة فى شأنها . ولأن القضية فى صورتها العربية لا تعدو أن تكون فرعا لظاهرة أخرى أكبر حجما وأشد خطورة ، هى ظاهرة الازدواج اللغوى ، والتنازع الذائع بين الفصحى والعامية ، أو بين لغة الكتابة ولغة الحديث ، وهى ظاهرة محلية فى مجملها ، وإن كان لها بعض وجوه الشبه الجزئية فى اللغات الأجنبية الحية ، فإن من المشروع أن نتقيد بهذه الحدود المحلية فيما نعرض له من شهادات ومواقف ، صارفين صفحا عن تجليات هذه الظاهرة فى آراء المستشرقين ، رما أكثرها ، مؤثرين أن نضع نقادنا ومبدعينا داخل إطار الصورة دون محاولة للمصادرة أو الاجتهاد فى فرض رأى اللهم إلا ما عسى أن تفرضه قراءتنا لهذه المواقف والشهادات من مناقشة أو استنتاج أو تأويل .

(٢)

ولابجوز أن القضية منذ بواكيرها الأولى قد التبست فيها الجوانب الفنية بالجوانب القومية والتراثية التباسا شديدا ، كما اختلطت فيها بواعث الاختيار وتزاحمت على نحو كان يدفع بالكاتب إلى اتجاه ، على حين لاتزال عينه مصوبة إلى الاتجاه الآخر ، الأمر الذى خلّف كثيرا من المواقف ، ووسمها بالتردد ، أو التوسط ، أو حتى التزاحم . ويمكننا أن

نطالع ماكتبه عيسى عبيد فى مقدمة «إحسان هائم» (وشهادته واحدة من أسمى شهادات المبدعين فى هذا المقام) لنرى مدى الخبرة التى يستشعرها الكاتب إزاء المفاضلة بين الفصحى والعامية فى الحوار؛ «فإن استعملنا الأولى ظهرت متكلفة متنافرة شاذة، بعيدة عن الفن الذى يتطلب المسحة الحقيقية والدقة فى تصوير الألوان المحلية، وإن استعملنا الثانية قضينا على اللغة العربية، وحكمنا على إخراج النوع القصصى أو المرسحى من آدابنا، ونحن نريد أن يكون هذا النوع من أقوى وأعظم أركان الآداب المصرية»[3].

وقد بنى وضع القضية على هذا النحو يتردد المبدع أمام تناقض مرشّحات الاختيار، ولكنه فى واقع الأمر تناقض من حيث الظاهر فقط، وهو ليس تناقضا إلا لأن عيسى عبيد ـ شأنه فى ذلك شأن كثيرين من جيل الريادة ـ فهم «الدقة فى تصوير الألوان المحلية» فهما حرفيا، فهمها من منظور مااصطاح جورج دسهامبل فونوغرافية الحوار الروائى[4]. وحرىّ بمثل هذا الفهم أن يمضى بصاحبه إلى درب مسدود؛ فهو إما أن يلجأ إلى أحد الحلين المطروحين صراحة، وإما أن يلوذ بحلّ توفيقى يجمع محظورات كليهما، أو قُل يجمعه ـ فى الخفيفة ـ مشقّة الاختيار؛ ومن ثم ينتهى إلى تلك التركيبة العجيبة ـ «حتى نوفق بين الفن واللغة اوثانيا أن نكتب المحادثات الثنائية بلغة عربية متوسطة، خالية من التراكيب اللغوية، وقد يتخللها أحيانا بعض ألفاظ عامية، حتى لايظهر عليها شئ من الجمود أو التكلف... أما إذا كانت المحادثات قصيرة ومقتضبة فيحسن بنا أن ننقلها كما هى، كما نصادفها من الأشخاص المختلفى النحل والأجناس، بألفاظهم العامية، وعباراتهم الأعجمية[5]».

إن وسطيّة الرؤية فى هذه المقولة تفضى إلى محاورة التراكيب اللغوية، ثم تهجين المعجم الحواوى ببعض الوحدات العامية ذات الطابع المحلى، بما فى ذلك صياغة جمل حواوية كاملة فى قالب دارج، أو حتى أعجمى. وقد يكون هذا التهجين مفهوما إذا تصورنا أن روح اللغة قادرة على هضم ماينسرب إليها من مفردات عامية أو وافدة، قادرة ـ فى ذات الوقت ـ على تكييف هذه المفردات وفقا لمنطقها الخاص، ولكن الذى لا نفهمه حقا أن تخلو اللغة من «التراكيب اللغوية» دون أن يخل ذلك بنظامها من الأساس، ناهيك عما يرتبط بهذا النظام من قيم دلالية وجمالية.

هذا الموقف الوسطى الذى يعطل فى وضع المسألة من مواجهة الفصحى بالعامية، ثم ينتهى فى حلها إلى مايعتقده توفيقا بين أطراف المواجهة، وماهو بذاك فى الحقيقة؛ هذا الموقف سوف يظل يتحرك عبر المنظورات النقدية والإبداعية فيما يشبه الموارية أو التكون، حتى نعثر به فى الخمسينيات وقد اكتسى شكلا جديدا لا يخلو من بعض المهجنة والتفصيل، نجلى هذا تارة فيما عرف باللغة الثالثة، التى حاولت التخلص فى بعض الخصائص النطقية والتركيبية والمعجمية، حتى تكون مفهومة لدى المتعلم والعامى على حد سواء، فلم تكن عند التحرنة متاحة إلا لمن يمتلك القدرة على فهم الفصحى والعامية معا، بل كانت بنظام الجملة فيها أقرب إلى روح العامية منها إلى روح الفصحى[6]،

كما نجلى تارة أخرى فى دعوة بعض المبدعين إلى ما أسموه باللغة «القصصامية» أو «اللغة الديمقراطية»، وهى ـ كما يصفها وكريا الحجاوى ـ «لغة فصحت فيها الفصحى شعرها وذوائب أصولها، ونظفت فيها العامية بدنها، وابتسمت قليلا لتخفى ما بين ثناياها من هموم.»

ووكريا الحجاوى فنان وكاتب قصة، ومن ثم لايعنى كثيرا بتحديد مصطلحاته، ولايكترث كثيرا بالتمييز بين الموقف الإنشائى والموقف العلمى، ويكتفى بأن يصغا إزاء جملة من الصور المحاربة المراوغة، ولكنها ـ على مراوغتها ـ لاتخفى المنظور الاجتماعى الذى كانت تعالج من خلاله تلك القضية فى الحقبة المشار إليها، وهو منظور لم ينجل فيما نحن بصدده فحسب، بل تعداه إلى قضايا أدبية أخرى شديدة الخطورة، كالشكل والمضمون، والأدب الهادف، وما إليها؛ «فالحياة الاجتماعية ـ فيما يرى الحجاوى وقبله ـ تشكل كل شئ، وتكيف كل شئ، حتى اللغة. وإن هذه الحياة الاجتماعية قد فالت كلمتها بإعطائنا لغة ليست هى باللغة الفصحى، كما أنها ليست العامية، بل وليست لغة ثالثة، وإنما هى، على حد التعبير العلمى، اللغة القصصامية[8]».

وسواء أسميناها «اللغة المتوسطة» كما وصفها عيسى عبيد، أو «اللغة الثالثة» كما دعاها الحكيم، أو «القصصامية» كما أطلق عليها الحجاوى، فإن هذا المصطلح التوفيقى سرعان مايتفلت من أقلام المبدعين ـ الذين روّجوا له فى بداية الأمر ـ إلى أقلام النقاد والدارسين، حتى لنراه يبرز مرة أخرى فى صدر الستينيات بنفس الملامح، ونحت نفس الشعار تقريبا، شعار «اللغة الوسط»، تلك اللغة التى تجمع ـ فيما يرون ـ «بين رصانة الفصحى، ومرونة العامية[9]».

وذلك من الأوصاف الرجراجة كالرصانة والمرونة؛ فهى مما يصعب الاتفاق على دلالته، فضلا عن الاتفاق الأخير على احتوائه فى اللغة الوسط، وبقى أن هذا الموقف النقدى الأخير يحاول المضىّ إلى مدى أبعد قليلا من سابقيه فى تحديد بعض جوانب الوسطية؛ إذ يرى تعليق نمط الشخصية، بدلا من وسطه المطلق بنمط اللغة؛ ونعنى آخر، يحاول التفرقة بين أنواع اللغة المستخدمة فى الحوار وفقا للتوازن بين النماذج القصصية؛ «لا مندوحة فى بعض الحالات من استخدام اللغة العامية إذا كانت شخصية القصة الأساسية وحدا أو امرأة من أولاد البلد الذين لايمكن أن ينصور القارئ أن تجرى على لسان أحدهم عربية فصيحة[10]». ومنطق الاصطفاء الذى يحكم النزعة الوسطية لاينخلع حتى فى ذلك المشروع الأخير، ولكنه اصطفاء لايتم عن طريق تهجين الفصحى بالعامية، بل ينهض على المزاوجة بين شخصيات ذات أبعاد اجتماعية مختلفة، توازيها وتختلف باختلافها مستويات الحوار المنطوق. وإذا كان لمثل هذا الموقف أصوله فى جيل الريادة، حين دعا عيسى عبيد إلى إنطاق الأعاجم «بلغاتهم الأعجمية» فإن له سوابقه أيضا عند الرعيل الأحدث من النقاد، وبالذات فى مواقف بعض جيل الخمسينيات من نقاد الواقعية. وآية ذلك مايكتبه الدكتور على الراعى (مارس ١٩٥٩) فى مقام التعليق على عمل أدبى جديد لنوسف

إدريس . يقول : «الذي أفهمه وأستطيع أن أدافع عنه هو استخدام كل من الفصحى والعامية استخداما فنيا وليس بلاغيا ، بمعنى أن نستخدم الكلمة الواحدة ليس على أساس من فصاحتها أو عاميتها ، بل على أساس من قدرتها على التعبير الفني ، فإن كان تمام التعبير عن فكرة ما ، أو عن شخص ، لا يتأتى إلا باستخدام العامية فقد وجب استخدامها ، وإذا كان التعبير بها يسيء إلى الفكرة أو الشخصية ، فقد وجب استعمال الفصحى ، وعلى هذا الضوء نجد أن حوار الأزهري مثلا ينبغي أن يجري باللغة الفصحى ، لأن هذا ضرورة فنية ، كما ينبغي أن يجري حوار الخوذي مثلا أو الشيال باللغة الدارجة لنفس السبب . هذا أمر مفهوم وواضح . ولا أظن أن خلافا كبيرا يمكن أن يقوم بشأنه . »[11] .

ومطلق «الاستخدام الفني» للغة الحوا ... ر من مشروعية مادمنا نسلم بخاصية «التوجه» التي تتميز بها الجملة الحوارية في أجناس الأدب الموضوعية ، بمعنى مادمنا نعتقد بأن تلك الجملة لا تستمد فنيتها الجمالية من ذاتها ، بقدر ماتستمدها من وظيفتها في الكشف عن الشخصية ، ورصدي الحدث فيها وعلاقاتها ببقية الشخصيات فاعلة ومنفعلة ، ثم هو مطلق ينجو من وضع الفصحى في صورة مواجهة بين حيازين مجردين ، بل يفتح بإحالة المسألة بكاملها إلى قدرة الكلمة على التعبير الفني ، بمعنى أن نخضع لغة الحوار في كل عمل لمقوماته الذاتية ، ولملابساته الفنية المستقلة ، ثم يأتي دور الناقد في اكتشاف طاقة هذه اللغة ، وحظها من إثراء الكل الفصحى في حدود ماتحكمه من تلك المقومات . وفي هذا كله غناء لولا أن الناقد عاد فقيده بتلك النبرة المعيارية التي توجب الانتقال من الفصحى إلى العامية ـ في الموقف الحواري الواحد ـ طبقا لمستوى الشخصية الثقافي . وإذا كان الأمر واضحا ـ ولو على سبيل الافتراض ـ فيما يتعلق بالفجوة اللغوية بين الفوذجين اللذين ذكرهما ، فكيف يكون بنفس القدر من الوضوح فيما يتعلق ببقية الطوائف والمستويات ؟ وماظنك بتلك الهوة التي يسقط فيها القارئ حين يتنقل فجأة ، وبلا مقدمات ، من مستوى فصيح محض إلى مستوى عامي صريح ؟ ثم ألا يفضي هذا الانتقال المباغت إلى هز مبدأ الإيهام بالواقع ، وهو المبدأ الذي يتخذ في العادة ذريعة للدعوة إلى الواقعية اللغوية ؟ !

لقد كان الدكتور محمد مندور أكثر قصدا حين لحظ هذه الفجوة ، فلم يشأ تعليق مستوى الشخصية بمستوى لغوي شديد الحدة في تباينه مع بقية المستويات ، وهو إذ يقارن اللغة الدارجة لدينا بشعبية ماربس Argot أو كوكي لندن Slang ، ينبهنا إلى القول بأن الأدباء يرقصون استخدام هاتين اللهجتين فيما يكتبونه شعراً ونثرا ، وفصاري ما يفيدونه منها ، وما يمكن أن يسترشد به كتاب الرواية لدينا ، هو استعارة بعض المصطلحات الشعبية ، أو بعض الدوائر التعبيرية الدارجة ، التي تمثل للشخصية المتحاورة «ما يشبه البطاقة التي تحدد البعد الاجتماعي أو النفسي »[12] . والذي لم يذكره الدكتور مندور أن تدجين هذه المصطلحات في سياقها الفصيح ، يفضي بالضرورة إلى إخضاعها لحركة هذا السياق ، الأمر الذي ينفي عنها كثيرا من أصباغها العامية ، وإن غلبت غناء ـ مع ذلك ـ طاقة الإشارة إلى الشخصية الروائية .

ومن الملحوظ أن حركة المواقف النقدية حتى الآن كانت محكومة بمبدأي التخيير ، والاقتراح . ويعني بالتخيير وضع كل من اللغتين في مقابل الأخرى ، وبالاقتراح محاولة التماس حل يتمثل غالبا في تطعيم الفصحى بالعامية أو المراوحة بينهما . وقد أسهم النقد الأكاديمي ـ مع مرور الوقت ـ في هز صلابة المبدأ الأول ، بل محاوزته عندما يقتضي الأمر ، فلم تعد الفصحى في هذا النقد فصحى وعامية ، بل أصبحت تطرح باعتبارها فصحى لغة فنية أو غير فنية . ومعنى ذلك ألا تكون الفصاحة سمة راكدة لنظام لغوي ثابت ، بل تكون قرينة لأسلوب بعينه ، في عمل بعينه ، بحيث يتحدد حجمها وطبيعتها في ضوء علاقتها ببقية عناصر التجربة الإبداعية ، وليس وفق نموذج ذهني سابق .

والمتكأ النقدي لأصحاب هذا الموقف هو تجربة الكاتب أولا وآخرا ؛ فتجربة الكاتب في استخدام الحوار المناسب للتجربة هي الحل ، وشرط هذه التجربة هو الحاجة الفنية ، ولكن هذا الشرط بدوره نسبي ؛ لا لأن الحاجة الفنية ـ بتعبير الدكتور شكري عياد ـ أمر يقدره الكاتب » ، و« لكل كاتب أسلوبه » ، والمهم على كل حال أن الفصحى لم تعد اليوم فصحى فصيح أو عامية ، بل فصحى لغة فنية أو لغة غير فنية ، ولعلنا لو شغلنا أنفسنا وقراءنا بالحديث عن هذه اللغة الفنية لكان كلامنا أكثر فائدة وإمتاعا . »[13]

وفي مقام تغليب هذا الاتجاه يسترشد الدكتور شكري عياد بتجربتين ، إحداهما معاصرة ، والأخرى تراثية . فأما المعاصرة فهي تجربة محمود تيمور ، الذي قضى ردحا من حياته الأدبية يكتب حوار أعماله بالعامية ، ولكنه لا يلبث أن يتحول عنها إلى الفصحى ، حين استشعر أن الانتقال من سرد فصيح إلى حوار عامي يخل بما ينبغي للعمل من وحدة البناء وانسجام عناصر العرض . وأما الأخرى فهي ماكان يلجأ إليه الجاحظ في نوادره ، حين يورد كلام العوام على عاميته ، وأحاديث الحواري الأعجميات بما فيه من ركاكة وعجمة . ونحن من جانبنا نسلم بصحة هاتين الواقعتين ، بيد أنه إذا كان لتحول تيمور من تفسير ، فهو تفسير لصالح الفصحى في المقام الأول ، حتى وإن كان هذا التحول قد تم باسم الضرورة الفنية . أما تجربة الجاحظ فهي تجربة مفيدة ، وقد نلتفت إليها في خلاله على وجه الخصوص ، وهي إن استعانت في تحديد أبعاد الشخصية بلحن ، أو كلام غير معرب ، أو لفظ معدول عن وجهه ، فإنها لم تبلغ بهذا الصنيع حد التغريب المطلق . وما أشبه الأمر في هذه الحالة بتلك « البطاقات » التي حدثنا عنها الدكتور مندور ، والتي لا يصل استخدامها إلى مستوى الاطراد ، ومن ثم لا يكون ثمة تثريب على اللغة الفوضى في احتوائها ، وتكييفها لمنطقها ، وإمدادها بما هو من طبيعتها ، وامتصاصها ـ في النهاية ـ داخل نسيجها الحي .

(٣)

الحاجة الفنية ـ كما رأيت ـ كانت مطلقا أفضى بالناقد إلى ترك الباب مفتوحا أمام حرية الكاتب وفق ماتتطلبه ضرورات تجربته ؛

والحاجة الفنية ـ أيضا ـ كانت منطلقا أفضى بالمبدع إلى تصنيف مقاييس الاختيار. وقد عنينا بتلك الإشارة الأخيرة الأستاذ يحيى حقي في تناوله لتلك القضية من خلال تحليلاتها في بعض روايات نجيب محفوظ.

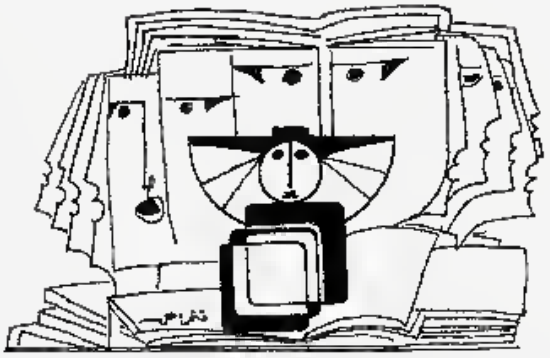
ومسيح يجيء حقي في هذا التناول وثيق العلاقة بمنهجه في فلسفة العمل الأدبي وطريقة تفسيره، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لا تندو السائح التي يصل إليها هذا المسيح مقطوعة الصلة بتراث القصة في حملتها، وبمحاولات الاسطفائيين على وجه الخصوص، مع فارق مهم جدا، وهو أن محاولات هؤلاء كانت تدور في إطار التوفيق بين الفصحى والعامية، أو المواءمة بينهما في داخل العمل الواحد؛ أما محاولة يحيى حقي فلا تقترح مثل هذا التوفيق أو تلك المواءمة في داخل العمل الواحد، بل تقيم توزيعها على أساس نوع الأعمال الأدبية فيما بينها، ونوع أنماط السيرة الروائية على سبيل التحديد، بحيث يكون لكل من هذه الأنماط ـ منذ البدء ـ لغته الحوارية المشفة من تميزه النوعي؛ فقد تكون الفصحى في هذه الرواية، وقد تكون العامية في تلك، ولكنها في الحالتين مرهونة بطبيعة العمل، مستمرة فيه منذ البداية وحتى النهاية، بغض النظر عن تباين المواقف واختلاف مستويات الشخصيات الروائية.

وطبيعة العمل الأدبي التي تمثل محك الاختيار اللغوي يتوزعها ـ فيما يرى الكاتب ـ نمطان محوريان، النمط الأول استاتيكي، والنمط الثاني ديناميكي. فالنمط الاستاتيكي يتميز بالانضباط العقلي الشديد، والتأمل الهادئ، واستشراف التجربة في اتزان فكري بالغ الدقة والموضوعية، وهو يفرض نفسه على معمارية العمل في مظاهر أدائية متعددة، تتجلى في التقسيم الهندسي للفصول، والحرص على وصف التفاصيل الثانوية، والارتواحية التي تتمثل في تكرار التجربة، والاستوائية التي تتحدد في وقوف مبدع العمل الروائي موقف الحياد إزاء المثل التي يعتنقها أبطاله. وإذا كان ثمة من أنموذج يستقطب مجمل هذه الخصائص ويدل عليها أوضح دلالة، فالثلاثية ـ فيما يرى حقي ـ «أنموذجه العسقري الفذ»[١٤] أما النمط الديناميكي فتم إنجازه في وهج الانفعال الحي، فقد يكون انفعالا بموقف، أو قضية، أو قيمة، ولكنه في كل الحالات يعكس صراع الفنان مع موضوعه، وعذاب المبدع في امتلاك أدوات إبداعه، وتوتر الباحث عن القيمة بين أطراف المعادلة الأزلية: الخير والشر، واليقين والشك، الفضيلة والرذيلة. وفي وقدة هذا التوتر يتخلق الكائن الأدبي وثيقة حية تشي بحجم المعاناة التي يصلى نارها المبدعون ومداها.

ومثل هذا النمط يفرض ـ بدوره ـ على معمارية البناء الروائي مذاهيك صياغية مختلفة؛ فهو لا يتكئ كثيرا على «باتوراما» عريضة من الأحداث والأشخاص، بل يقتصر الحادثة الصغيرة حتى يستقطر كل مافيها من دلالات؛ وهو يعتمد على فائض الإيحاء في واعية المتلقي أكثر مما يعتمد على فائض الألفاظ، والرتوش، والحرفيات النثرية الدقيقة؛ وهو ـ من ثم ـ لا يتكئ على وضوح العرض قدر ما يتكئ على خلط الرمز، ومزج مجالات الشعور في وعاء رمزي واحد، وعاء رمزي تحاوره وتتساوق معه وثبات ماثلة من الحاضر إلى الماضي، ومن الحاضر إلى المستقبل، بل يسقط الحاضر أحيانا حتى يبتلع الماضي والمستقبل في آن معا متحررا من الخضوع لمطلق المصاحبة الزمنية، ويتوارى الترتيب السببي في تعاقب الأحداث ليحل محله الانتقال المعايي المحكوم، من السرد إلى الحوار، ومن الحوار إلى حديث الذات، ومن صيغة ضميرية إلى أختها، دون إخلال يوحدة البناء وانسجامه. وإذا كانت الثلاثية تمثل النمط الأول، فإن «اللص والكلاب» مصداق هذا النمط الأخير.

وتسبيط الأعمال الأدبية على هذا النحو ييسر ـ في نظر أصحابه ـ مشكلة الحوار الروائي إلى حد كبير، بل يكاد يحلها بصربة واحدة. «في النمط الاستاتيكي تحتفظ الألفاظ في أغلب الأحوال بهيئتها وحدودها التي تحددها عليها في القاموس. ولأن نظرة المؤلف الصور المتأمل عبر المنعل مضوية من عل، فقد قلت احتمالات الصراع بين الألفاظ، وساغ استعمال الفصحى في الحوار بدل العامية في الثلاثية، مع أنها من المذهب الواقعي. أما في النمط الديناميكي ـ بشهادة اللص والكلاب ـ فإنك تحس ـ بسبب انفعال المؤلف ـ أن الألفاظ قد انصهرت هي الأخرى في بوتقة، فأصبحت الصلة بعيدة بينها وبين هيئتها في القاموس»[١٥] فإذا لمح قارئ هذا الكلام نوعا من التناقض بين مقتضى هذا النمط الأخير من استخدام العامية، وواقع الأمر من استخدام الفصحى في «اللص والكلاب»، كان الرد حاضرا ـ «إذ انصهرت الألفاظ في بوتقة واحدة تضاءلت الفروق بين العامية والفصحى. ليست العبرة هنا بالنمط بل بشحناته؛ ومن أجل هذا ساغ أيضا في اللص والكلاب استعمال الفصحى بدل العامية في الحوار.»[١٥] نقطة وصول واحدة ـ هي الفصحى ـ تنتهي إليها عبر طريقين مختلفين، وهي واحدة سواء سلكت إليها درب الاستاتيكية أو الديناميكية، وسواء كان نموذجها من الثلاثية أو من «اللص والكلاب». وإذا لم تكن العبرة بالنمط بل بشحناته، فهل لنا أن نستعير من صاحب الرأي منطقه ونقول العبرة ليست بالطريق بل بنقطة الوصول؛ فالطريق موضع اجتهاد، ومبدأ الاستاتيكية والديناميكية في تصنيف العمل يقبل المناقشة، وتحليلات هذا المبدأ عند التطبيق أكثر قبولا لتلك المناقشة، أما الشيء الوحيد الماثل، الشيء الوحيد الذي لا مماراة فيه، فهو أننا من حوار نجيب محفوظ بصدد أعمال تنوعت أنيتها الفنية، ولكنها انفقت في توظيف الفصحى لغة هذه الأنية على نوعها، وعليها ـ من ثم ـ أن نقنع باكتشاف طاقة هذه اللغة، في إطار ما وظفت له من غايته، وفي حدود ما استخدمت فيه من عمل.

ثم إن الأساس الذي بنيت عليه تلك المقولة لا يجلو عند التدقيق من لبس، لأن تحريك نوع العمل مع علة الانفعال وجودا وعدما يوهم بأننا نصنف الفنان قبل أن نصنف عمله، أو يوحي ـ على الأقل ـ بأن المبدع يسقط انفعاله على عمله إسقاطا مباشرا دون تقنيع ودون تصعيد ومعنى هذا أنه يصور نفسه حين يصور نموذجه، وأنه لابد أن يكون قد عانى ما يصوره معاناة حية حتى ينفعل به انفعالا كاملا، مع أن واقع الأمر لا يدعم هذه الفروض جميعا، فمن القول ـ والموضوعي منه على وجه الخصوص ـ ما هو غير مباشر بطبيعته، وهو يطلل من انفعالات صاحبه أكثر مما يُبدي، وهو يقتضيه الحيدة ـ أو الإيهام بالحيدة ـ فيما



يعكف عليه من شخوص ومواقف ؛ فإذا كان ثمة انفعال فهو انفعال الشخصية لا الكاتب ، وإذا كان هناك من فكرة . فهى فكرة من خلال موقف . وإذا تجلى فى النهاية معنى عام ، فهو ما يوحى به نسيج العلاقات ، وطريقة تحريك الشخصيات والأحداث ، فى إيقاع عضوى مرهون ـ قدر الإمكان ـ بمبدأ التجرد والموضوعية .

(٤)

ونزعة التوفيق فى تحمل ماتقدم من الموضوع تجيب لاتحتاج إلى مزيد من التقرير ؛ سواء قلنا بالتهجين ، أو المزاوجة طبقا لمستويات النماذج المشربة ، أو التوزيع وفق أنماط العمل ، فالمحصلة واحدة : الكاتب إزاء خيارين ، وعليه أن يحاور موقف المفاضلة بالاختيار بينهما كليهما ولانقول بالاختيار بينهما،عبر أن المسألة ـ منطقيا ـ لم تكن لتطرح بنفس الطريقة عند جميع من تصدوا لها ؛ فهى من منظور آخر ليست مسألة لغتين يوازن بينهما الكاتب بغية الاصطفاء بينهما معا ، أو التركيز إلى إحداهما ، بل هى عند التحقيق لغة واحدة ؛ فلكى تكون الشخصية واقعية بكل أبعادها ، يبغى للكاتب أن يحرك لسانها بتلك اللغة التى تنطقها فى حياتها اليومية . فالواقعية لا تقتصر على واقعية الحال ، بل هى واقعية الحال والمقال جميعا ؛ واللغة ليست أداة حوار أو قطرة لفاه بين طرفين ، بل هى جزء من مكونات النموذج البشرى ، وعنصر من صميم عناصره . يقول يوسف إدريس متحدثا عن تجربته الأدبية : « اللغة ليست وسيلة ، اللغة فى العمل الفنى مثل اللون فى الرسم ، أو النغمة فى الموسيقى ، جزء من صميم العمل الفنى . والمضحك أننا فى الوقت الذى تقوم فيه لدينا حركة ضخمة لإحياء الفولكلور العالى والقصصى ، نقف من اللغة الشعبية ، التى هى سمة إنسانيتنا ، هذا الموقف الرجعى ، ونسطر لها باعتبارها عملا عبر لائق . »[١٦] والجزء الأول من هذه المقولة لايثير ـ فيما نعتقد ـ جدلا ، فالأدب فن اللغة ومن حقه ألا ننظر إليها باعتبارها مجرد حلية أو إطار أو أداة توصيل . ولكن أية لغة تلك ؟ هنا يقيم الكاتب نوعا من التراتب بين لغة العمل الأدبى وما أسماه « باللغة الشعبية » ، تلك التى نستمد موضوعات انتقائها ـ فى نظره ـ من كونها لغة أصل النموذج . أعنى من كونها « سمة إنسانية » ، فما دام النموذج لايكمل إلا بأن يكون طبق الأصل ، فكذلك سماته ، ومنها اللغة ، لاتكمل إلا بأن تكون طبق سمات الواقع ومرة أخرى نصطدم بمقياس الأصل والنموذج ؛ واقع الواقع وواقع العمل الأدبى ، ولكن لما إلى ذلك ـ فى ختام هذه الدراسة ـ عودة .

وتطالعنا نفس الفكرة تقريبا عند الدكتور رشاد رشدى ، وإن تكن فى صيغة مختلفة ، وتمزيد من التفصيل ، ولكنها ـ مع ذلك ـ تتكئ ـ كما اتكأت شهادة يوسف إدريس ـ على ملمح المطابقة بين الأصل والنموذج ؛ « فالكاتب الذى يجعل شخوص قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التى تفكر وتتكلم بها فى الحياة يهدم من أساسها الواقعية ، التى هى السبب فى كيانه ؛ لأن الحدث إنما يقوم على الأشخاص وتفاعلهم بعضهم مع البعض ، فإن حاصت محاكاة الأشخاص ناقصة جاء الحدث ناقصا »[١٧] . والجديد هنا هو الاحتجاج بمبدأ « المحاكاة » ، بوسعه ترجمة نقدية لملمح المطابقة ، ثم بوصفه ذريعة تملى ـ أو تبرر بالأحرى ـ تلك النبرة الحاسمة فى اختيارها ، القاطعة فى توجهها إلى جمهرة المبدعين ممن يتحدثون من الفصحى لغة لحوارهم . « آن لكتابنا ممن يفعلون ذلك أن يدركوا هذه الحقيقة ، وهى أنهم ليسوا أحرارا فى أن يجعلوا شخوص قصصهم تتكلم أو تفكر بالعربية الفصحى »[١٨] . وأصحاب هذا الموقف ـ كما نرى ـ يعلقون المسألة فى محملها على معيار الواقعية ، وعلى فهم خاص لمقتضيات هذه الواقعية إن شئت التحديد . وندهش للمفارقة الملحوظة بين طبيعة المقدمات ونوعية النتائج فى هذا المقام ؛ فالدكتور رشاد رشدى ممن ألحوا كثيرا على اعتبار الكيان الأدبى معادلا موضوعيا يستمد مقوماته من داخله ، وليس عن طريق مقارنته بأصول تسبقه أو تصادر عليه ، ومع ذلك تراه يرفع شعار المحاكاة صراحة ، ومعه راوية أصولية مباشرة ، بوصفه مقياسا لاكتمال لغة الحوار ، ومن ثم اكتمال الشخصية القصصية ، ثم العمل برمته .

وتلمح المفارقة ذاتها حين نقرأ لصاحبى كتاب « فى الثقافة المصرية » : « جدير بكل روائى مسئول أن يفهم أن هناك فارقا هاما بين النموذج الذى يقدمه فى الرواية وبين الفرد الحقيقى فى الحياة »[١٩] ، فتشعر لوهلة أنك على وشك التفرقة بين لغة النموذج ولغة الفرد ، فالأولى فنية ، وإن لم تكن دارجة بالضرورة ، والأخرى دارجة ، وإن لم تكن فنية بالطبع . ويرتد توقعك لهذه التفرقة حين نرى احتكاما إلى « العلاقة الرمزية » بين العمل الروائى والواقع ، وإلى مبدأ « الاختيار » الذى يلغى ضرورة المطابقة بين فى الحوار وواقع الحوار . بيد أنك لا تلبث أن تباغت حين تلحظ عمق المفارقة بين الإقرار بمبدأ « الاختيار » بوصفه بدهية من بدهيات الواقعية الفنية ، ورفض تجليات هذا المبدأ ذاته فيما يتعلق بالحوار بصفة خاصة ، بدعوى أن الحوار الفصيح « يضع بين القارئ وبين الغوص إلى أعماق الشعور بالموقف الدراماتيكى حاجزا واضحا » ، على حين أن للتعبير العامى « وقعه وحساسيته ودلالته فى نقل المشاعر كاملة » . وإذا كان الأول لغة من يرى « العابة من الخارج » ، فإن الثانى لغة من يراها من داخلها ، ذلك الذى « يعانى التجربة الذاتية فى أعماقها »[٢٠] .

والحق أن صورة « العابة من الداخل » لا تخلو من غموض ونسبية ، مثلها فى هذا مثل فكرة المطابقة فى المحاكاة ، فالأداء الفنى لا يفترض معايشة التجربة معايشة ذاتية فقط ، ولا يقتضى الدقة فى نقل الواقع فحسب ، بل يقرن الدقة بالقدرة على تصوير الطبيعة الإنسانية

تصويرا حيا . ولأن هذه الطاقة التصويرية لاتتحلى إلا من خلال المواقف ، أى من خلال ردود الفعل الإنسانية تجاه مايحيط بالشخصية الروائية من متغيرات ومايصادفها من مصائر ، فإن صدق العمل فى هذه الحالة لايرتبط بكمال التناسج بين الفن والواقع بكل مكوناته ، ومنها اللغة ، فدر ما يرتبط بكمال التجربة الفنية ، ومدى توهجها فى المثل ـ ولا نقول مطابقة ـ الطبيعة الإنسانية بأبعادها النفسية والخلقية[٢١] ، وبعبى ذلك ـ فى التحليل الأخير ـ أن دفة الصورة وحيويتها وإنسانيتها سمات للنموذج الفنى ، قبل أن تكون معايير لقياس موقعه من الأصل Prototype ، وأنها سمات موقفية . قبل أن تكون سمات لسانية .

(٥)

ونحن اللوحة يقتضينا أن نشير إلى اتجاه مقابل فى تناول القضية ، هو بالقطع أسبق من بطرائه تاريخا ، ثم هو ـ فى أضعف احتمالاته ـ لا يقل عنها حجما قيمة وأهمية ، سواء من حيث الاتكاء على المسوغات الفنية ، وإن يكن من منطور معاكس ، أو من حيث حجم الانتماء الذى استأثر به من جمهرة النقاد والمدعين ، فمادام ثمة من يعتمدون مبدأ الاصطفاء أو الوسط . ومادام هناك من يتبنون محاكاة الواقع حتى حدودها اللغوية ، فإن القسمة المنطقية تفرض بداهة أن يكون ثمة صليع آخر ، يكتمل به مثلث الرؤية ، عينا بذلك تيار الفصحى فى صياغة الحوار الروائى .

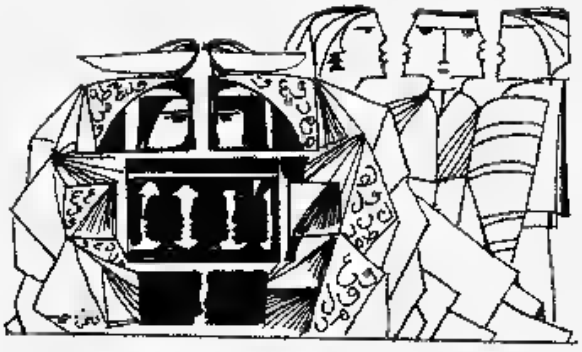
وأصحاب هذا الاتجاه لايعولون منذ البداية على فكرة المغايرة بين الفصحى والعامية ، فلكل من اللغتين ـ فى نظرهم ـ جمهوره ، ولكل منهما وسائله وإذا كان الأدب الفصيح مجال استخدام الأولى ، فإن الأدب الشعبى مجال استخدام الثانية ، ومن ثم تبدو المفاضلة بينهما دون أساس حقيق ، لاختلاف الوسائل والمجالات ، فاهبك عن نوعية المتلقى الذى تتوجه إليه كل منهما .

وقد يمكن التسليم بأن العامية أكثر رواجا فى شئون الحياة اليومية ، وأن هذا الرواج قد أكسبها قدرا من الثراء فى قرائن الاستعمال وظلال الدلالة ، غير أن هذا الرواج لايعدم نظيرا له فى فصحات كثير من الأمم والشعوب ، ومع ذلك «لم يدر بخلد واحد من نقادهم وكتابهم أن يفرض هذه اللهجات فرضا ، بدلا من الفصحى ، أو أن يجعل إحداهما فى صراع مع الأخرى لتستبد بها ، بل تركوا الأدب الشعبى (الفولكلور) يسير مع الأدب الفصيح ، دون صراع كل منهما مع الآخر على اقصاء» [٢٢] .

والنقص الحقيق ـ فيما يرى هؤلاء ـ يتمثل فى اتخاذ مبدأ الواقعية ذريعة لتحكيم معجز الفصحى ، من حيث هى فصحى ، ذلك أن الواقعية لو تعنى فى هذه الحالة سوى واقعية الأداء ، «مع أن الفرق شاسع ـ بتعبير الدكتور **محمد عبنى هلال** ـ بين معنى الواقعية الفنى وواقعية اللغة ، فالواقعية نقصد بها واقعية النفس البشرية . وواقعية الحياة والمجتمع .... ولاضير أن يحاور صبى أو عامى باللغة العربية ، على ألا يكون فيها تكلف أو فبهقة ، ولكن الضرر كل الضرر أن يجرى الكاتب على لسان صبى أو عامى آراء فلسفية ، أو أفكارا اجتماعية ، أو صورا عميقة لايدركها الواقع ، ولا تتصل بالموقف» .[٢٣] ومعنى ذلك أنه لن يشفع للعمل حواره العامى إذا كان بعانى من قصور فى تمثل الموقف وإقناعنا به ، فإذا نجا من هذا القصور ، فقد لايجسر الكثيرون بتعلو نقل بعض الرقوش الموضعية فى العامية إلى مايناظرها من لغة الحوار الفصيح لقد كان فى هذه الحجج وأمثالها مايحمى من يدعمون هذا الاتجاه من المزيد ، فقد حددوا ساحة كل من اللغتين ، وعللوا مفهوم الصدق بلسان الحال وليس بلسان المقال . وأضحوا ـ أوكادوا ـ يواقعية النسبة النسبة ، غير أن الوضع لم يكن بهذا القدر من البساطة . فقد سال فى شعب القضية مداد كثير ، وعلا دعاة العامية فى الاحتكام ـ أحيانا ـ إلى مقدمات غير قمينة بطبيعتها ، كالعصرية ، وذوق الجمهور ، ورواج الاستعمال . فلم يكن أمام الآخرين إلا الاحتكام إلى تراث الفصحى ، وتاريخها ، وتجاربها فى استيعاب أنماط شتى من الثقافات الوافدة ، وكيف أكسبتها هذه التجارب ثراء فى المعجم ، ونوعا فى الدلالة ، وقدرة على احتواء المعانى الدقيقة التى لا قبل للعامية باحتوائها وكأننا من هذه النقطة الأخيرة إزاء تعديل تاريخى ، يتمثل فى دعم الفصحى عن طريق إبراز صلتها بالتراث ، ومعيارى ، يصل إلى نفس الغاية عن طريق تقرير أفضليتها بعنى المعجم بالدلالة والأسلوب وكلا البعدين يمكن أن يلمح فى شهادة محمود تيمور ، إثر تحوله المدوّى من العامية إلى الفصحى فى لغة الحوار . حيث يقول . «أرى ـ فيما أرى ـ أن التعبير بالفصحى فى طبيعة مايجب أن يلتزمه الأديب ، فالفصحى لغة البيان ، ولسان الثقافة . وقد الفصحت منذ نشوئها حقب طوال ، فتعاقب عليها كثير من الأطوار ، ومرت بها ألوان من التحاديب ، حتى انتهت إلينا واسعة الأصول ، رفيعة البناء ، تمتاز بالغنى فى الألفاظ والتراكيب ، والدقة فى قواعد النحو والبلاغة» [٢٤] .

ولأن نظرة الكاتب إلى لغة الحوار وجه من وجوه رؤيته الكلية لماهية العمل الأدبى وفلسفته الجمالية ، فإن مقولة تيمور هذه لايمكن أن نفهم على وجهها إلا فى ضوء إدراكه لطبيعة الصدق الفنى ، فهذا الصدق ـ بالنسبة إليه ـ لايقتضى بالضرورة ترجمة الواقع ، بل هو ـ بالأحرى ـ تصعيد له ، وهو بالمثل لايفترض معايشة «العامة من الداخل» ، وإلا كان شأن الكاتب فى هذه الحالة شأن من «يأكل حملا كاملا ليستطيع أن يصف لك مذاق لحم الضأن» ، كما يقول «**سومرست موم**» منتدرا ، على حين أن شريحة صغيرة ربما كانت فيها الفناعة لمن يريد أن يتذوق . وما هذه الشريحة إلا حاسة الملاحظة التى يتسلح بها المبدع إزاء الظواهر ، وطاقة الحدس لديه فى قياس عالم يلاحظه على مالاحظه ، وقدرته على أن يملأ ـ بالتخيل ـ ماعسى أن يكون قد فر من محيات المواقف وثغرات الرؤية ، «وحسبه فى سبيل ذلك أن يعرف من شئون الناس ومن أوضاع بيئاتهم ما يسر له أن يمثل وأن يتدمج . ومتى أحس التمثل وأجاد الاندماج كان بين هؤلاء الناس ـ على اختلافهم وتنابهم ـ فردا منهم ، بحبا معهم ، ويقف مواقفهم ، فلا يعبأ بتصوير ولا تعبير .» [٢٥] .

وإذا كان تيمور قد بث وجهة نظره هذه فى نصائح بعض



دراساته النظرية المستفلة ، فإن نجيب محفوظ قد عبر عن نظرة مشابهة ، وإن نكن من خلال حملة الاعتراضات التي أحصى بها إلى عدد من الصحف والدوريات الأدبية . وهو منذ البداية لايقتصر إلى الصراحة في اعتبار العامية ظاهرة سلبية يسعى التحكم فيها ومحاصرة آثارها ، إذا لم يمكن التخلص منها كلية : « أنا أرى أعتبر العامية مرضا ، فهذا صحيح ، وهو مرض أساسه عدم الدراسة . والذي وسع الهوّة بين الفصحى والعامية عندنا هو عدم انتشار التعليم في البلاد العربية ، ويوم ينتشر سيزول هذا الفارق أو سيقلّ إلى درجة كبيرة »[٢٦] . ومع أن الأديب ـ بحكم رسالته ـ ينحمل عبء الإسهام في تضييق هذه الهوة ، فإن نجيب محفوظ لايريد لرأيه أن يحول إلى فرض ، ولا لاجتهاده الشخصي أن يصبح دعوة ، ولا لالتزامه الخاص أن نزول إلى إلزام ، « فلكل أديب الحرية الكاملة في اللغة التي يكتب بها . »[٢٧]

وهذا الالتزام ـ فيما يرى نجيب محفوظ ـ لا يعني التقيد المطلق بالمثال اللغوي في صورته التاريخية ؛ فهو التزام بمصيحة العصر ، إن شئت الدقة . صحيح أن الكاتب ليس من أنصار النوهين أو الحلول الوسط التي تأخذ من كل جانب بطرف : « لستُ من أنصار الخلط إلا عند الضرورة الفصوى التي لا مهرب منها ، ولكنه ـ ونفس القدر ـ يرى أن المعجم الأدبي يسعى أن ينأى عن الثبات ، وأن ينجنب الجمود ، وأن وسيلة التعبير يسعى أن تتشكّل على أقلام المبدعين قبل من سواهم ، وأن « لغة الكتابة يجب أن تتطور وتخلق كل يوم وبلا توقف »[٢٩] . ولهذا التطور ـ بدوره ـ مواصفات وطرق : فمن مواصفاته نجنب الغريب والمهجور من المتن اللغوي ، ومن طرقه استعمال الألفاظ المشتركة بين الفصحى والعامية ، وأن ننتقل من العامية إلى الفصيحة ـ على سبيل التجوّز ـ تلك الكلمات التي لامقابل لها في الفصحى ، وأن تفتح الأبواب حتى لألفاظ جديدة أو أعجمية .[٣٠]

ولقد يُظن أن في مثل هذه الطرق ضربا من العدوان على نقاء الفصحى وسلامتها ، والأمر ـ في الواقع ـ ليس كذلك ؛ لأن نظام اللغة يرتبط بأنساق التركيب قبل أن يرتبط بموعبة المفردات . على أن هذه المفردات حينما تقع في نسق فصيح فإنها سرعان ما تستمد من السياق قيمة جمالية ترتبط بنوع العمل الأدبي وطبيعته به . وربما كان عباب هذا الاعتبار هو السر في ذلك اللبس الذي وقع فيه بعض نقاد نجيب محفوظ ، حين ظنوا استعماله لعدد من المفردات العامية إتجاه إلى تحول ملحوس في موقفه إزاء قضية الازدواج في لغة الحوار الروائي .[٣١] والحق أن مثل هذا التحول لاوجود له بشهادة الكاتب نفسه ؛ فقد اعترف بتطعيم المعجم الفصيح لاباطراد التراكيب العامية ، فهو قد اعترف به بحسبانه وسيلة إلى تطوير الفصحى لاموقف عداء ضدها ـ ومثل هذا لاتلحظ فيه تحولا إلا بمقدار مانلحظه في تحويل من العربية القديمة على بعض المفردات الواهدة ، أو ما نلحظه في امتصاص اللغات العصرية الحيّة لما هو غريب عنها من ألفاظ الحضارة .

ويمكن أن نعصي في حشد مثل هذه الاعترافات الإبداعية التي عبر فيها أصحابها عن موقف أو رأي تجاه لغة الحوار الروائي ، ولولا أن ذلك سوف يكون تراكما لايضيف إلى كبير جدوى ، فضلا عن أن المقدمات التي نساق عادة في هذا المقام لاتكاد تخرج ـ في جوهرها ـ عما سبقت الإشارة إليه . بيْد أن للكاتب الراحل عبد الحميد السحار إضافة في هذا الشأن لابأس من الإلماح إليها ؛ فهو ، فيما كتبه عن القصة من خلال تجاربه الذاتية ، يتكئ ـ مثل نيمور ـ على المفارقة بين الصدق الواقعي والصدق الفني ؛ فمادة الفن إذا اقتصرت على نسخ مادة الواقع كانت مادة بلا روح ، وحتاجا كل عمل أدبي جيد ، هما الاختيار والتهذيب ، الاختيار بمعنى انتقاء زاوية الرؤية ، والتهذيب بمعنى تلقائية الواقع واختلاطه . فإذا راعى الفنان في رسم الشخصية واقعها القولي دون أن يخضعه لهذين العاملين ، كان حوار « لهوا ولغوا » ؛ ولو سلمنا جدلا « بأن واقعية الأسلوب تحتم استعمال العامية في الحوار ، فإن التصحيح يجعله الواقعية صورها أقل بكثير من التصحيح بالحوار كله الذي قد لايفهم إذا ما كتب بعامية محلية لانفهم خارج حدودها »[٣٢] .

وإضافة عنصري « الفهم » و « الانتشار خارج الحدود » لاتخلو من معنى ، وخاصة إذا رغبنا أن أعمالنا الأدبية لا تستهدف بيئة بذاتها وحسب ، بل تتوجه إلى كل قارئ ينتمي من العربية لسانا . غير أن هذا الاعتبار ـ وأمثاله ـ يتنقل بالمسألة إلى وضع آخر ، يجاوز النطاق الفني المحض ـ الذي آثرنا تعليق هذه الدراسة به ـ إلى الأبعاد التاريخية والقومية لقضية الازدواج اللغوي بعامة ، وما عسى أن يترتب على هذه الأبعاد من مباحث الوحدة اللغوية وتعدد اللهجات ، واللغة المشتركة ، وما إليها ، بيْد أنّ هذا جميعه ـ من الناحية المنهجية ـ مجالا آخر .

(٦)

وربما توقفنا في النهاية أن نصطفي هذه الدراسة لبعضها المحاها من حملة الاتهامات المطروحة ؛ وربما أحسّنا الظن مرجوا أن يجعل هذا الاختيار من عناصر الجدّة ما يضيف إلى رصيد تلك القضية . وأخشى من جانبي ألاّ يكون هذا ولا ذاك ؛ فالنهاية ممنوحة كما يقولون بلغة المسرح ، ولم نكن الغاية الناس اختيار معيّن ، بقدر ماكانت رصد اللوحة بكامل زواياها ، وربط المواقف النقدية بأصولها ، وردّ الشهادات الإبداعية إلى مصادرها ، بغية إيضاح ما في هذه وتلك من مواطن المفارقة والانسجام ، وهو إيضاح لاعنى عنه لقياس مافيها جميعا من قصد أو إسراف ، كما أنه لا يخلو ـ في الوقت ذاته ـ من اختيار ، صراحة أو إيماء . وحسب الدارس في هذه الحالة أن يقرن الحجة إلى

أحنها ، وأن يوازن بين الدليل والدليل المضاد ، لكى يقتنع ـ فى خاتمة المطاف ـ بأن ركام المشكلة برمته يكاد يتركز فى نسبة الروايا التى يُنظر منها إلى مفهوم الواقعية ، وما إذا كان هذا المفهوم يعنى نقل الواقع الأول أو تصوير انعكاساته أو إعادة تشكيله . ولكل من هذه المعانى وأعدد ودعاته وفترات ازدهاره التاريخى فى نظرية الأدب ، غير أن آخرها ، وهو مايسمى بمبدأ الواقع الثالث ، هو أحدث هذه المعانى وأكثرها رواجا فى الدراسات الواقعية المعاصرة . ويقصد بهذا الواقع الثالث ما يقابل الواقع الحىّ من ناحية ، وما يجاور مجرد تصوير هذا الواقع طبقا للمفهوم التقليدى لنظرية انعكاساته ، من ناحية أخرى .

ويفترض الواقع الثالث ألا يكون العمل الأدبى صورة للحقيقة الأولى ، بل صياغة إبداعية لها ، كما يلمح فكرة نسخ الأصل ، ليفهم معناها فكرة إعادة تشكيل الواقع بوساطة الفن ، وهى الفكرة التى انطلق منها الكاتب الألمانى برونولت بريشت فى دعوته إلى المسرح الملحمى ونقده للنظرية الأرسطية ، وهى ـ أيضا ـ الفكرة ذاتها ، التى اعتمد عليها الواقعيون الجدد فى محاولتهم ترويض الواقعية النقدية ، وهزّ أطُرها التقليدية بالقدر الذى يسمح لها باحتواء ماتراه إيجابيا من منجزات نيارات مابعد الواقعية ، كالرمزية والتعبيرية ، بما فى ذلك الإفادة من بعض الخامات الفنية التى كانت تبدو فيما مضى غير ملائمة للمزاج الواقعى ، كالعروض الخيالية ، والأساطير ، والموروث الشعبى ، وما يسمى بتيار الوعى ؛ إذ نرى جيمس هارت J. Hart لا يتحرج من اعتباره نسمى وسائل التشكيل الواقعى ،[٣٣] مع بُعد ما بينها على الأقل من الناحية النظرية

وآية هذا أن مقولة الواقعية لم تعد محكومة بتلك الحدود الثابتة التى تقيد حركة الظاهرة الفنية بحركة الظاهرة الموضوعية تقييدا صبغا ، وأن ضفافها غدت من المرونة والرحابة بحيث يمكن أن تستوعب من وسائل الأداء وطرق الصياغة ما كانت تنأى عنه فيما سبق ؛ فكيف نحظر البوح باسمها ما أضحت تتيحه لنفسها ؟ وكيف نتحد منها ذريعة للمطابقة الكاملة بين واقع اللغة وفن الحوار الروائى ؟ وألا نستحق المسألة فى هذا الضوء مزيدا من مراجعة المواقف ؟ وربما كان فى طرح معطيات القضية على هذا النحو ما يكفى عند الإجابة ، وما يغنى بذاته عن كل تفصيل .

د هوامش

(١) لمزيد من التفصيل عن القيم الدرامية الرمزية فى الحوار المسرحى ، يراجع :

Bamber Gascoigne, Twentieth Century Drama, London, 1974, P. 75-77.

(٢) لعل مما لايحتاج إلى بيان ، أن طبيعة الحوار ووظيفته فى القصة القصيرة لابد وان يختلفان كثيرا عنهما فى الرواية ، فعملا عن ان من تناول هذه الظاهرة من النقاد والمبدعين لم يركزوا على الفوارق الدقيقة بين هذين الفنين المتجانسين ، بقدر ما كانوا يلمحون اطيار المطروح بين الفصحى والعامية فى الحوار الفصحى جملة . ومن ثم فإن ما يقال عن هذا الحيار بالنسبة للحوار الروائى لايقع بعيدا عما يمكن أن يقال بالنسبة للحوار فى القصة القصيرة .

(٣) عيسى عبيد : مقدمة (إحسان هاشم) ، (القاهرة سنة ١٩٢١ م) ، جملا عن : عباس حضر ـ القصة القصيرة فى مصر ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ سنة ١٩٦٦ م ـ ص ١٣٨ ـ ١٣٩

(٤) جورج ديهاميل : دفاع عن الأدب ـ ط ٢ ـ القاهرة سنة ١٩٤٣ ـ ص ٢٢١

(٥) المرجع الأسبق ـ ص ١٣٩ . وانظر النص نفسه وتحليل الدكتور محمد حسن عبد الله عليه فى كتابه . الواقعية فى الرواية العربية ـ دار المعارف سنة ١٩٧١ ـ ص ٢٣٢ ـ ٢٣٣

(٦) انظر البيان الملحق بمسرحية الصفقة لتوفيق الحكيم ـ مكتبة الآداب ـ القاهرة سنة ١٩٥٦ م

(٧) وكونرا الحماوى . اللغة الدستورية . انظر : أحمد أبو سعد ـ فن القصة ـ ج ١ ـ ط ١ ـ بيروت ١٩٥٩ م ـ ص ٢٣

(٨) السابق ـ نفس الصفحة

(٩) عيسى الناعورى كتابة القصة ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٥ ـ ص ١١٢

(١٠) السابق ـ نفس الصفحة .

(١١) د على الراعى ـ مع مجموعة جديدة من قصص يوسف إدريس ـ صحيفة المساء ـ ٤ مارس ١٩٥٩ ـ ص ٨

(١٢) د . محمد مندور ـ الأدب وفنونه ـ معهد الدراسات العربية ـ القاهرة ١٩٦١ ـ ص ١٢٢

(١٣) د شكرى عياد ـ تحاورت فى الأدب والنقد ـ دار الكاتب العربى ـ القاهرة ١٩٦٧ ـ ص ٢٩٨

(١٤) راجع مبدأ الخصوصى ، يحى حقى ـ الاستاتيكية والديناميكية فى أدب نجيب محفوظ ـ المساء الأدبى ـ ٢٠ فبراير ١٩٦٣ ـ ص ٤

(١٥) السابق

(١٦) يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية ـ الطليعة ـ يناير ١٩٧١ ـ ص ١٠٢

(١٧) د . رشاد رشدى فى القصة القصيرة ـ ط ١ ـ مكتبة الأنجلو ـ القاهرة ١٩٥٩ ـ ص ١١٨

(١٨) السابق ـ ص ١٦٧

(١٩) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ـ فى الثقافة المصرية ـ دار الفكر الجديد ـ بيروت ١٩٥٥ ـ ص ١٨٩

(٢٠) السابق ـ ص ١٧٢ ـ ١٧٣

(٢١) انظر شرح سون دربدن لمفهوم الصادق فى تصوير العلمة الإنسانية ، وتعليق ديفد دتشز عليه فى :

Critical Approaches to Literature, London, 1969, P. 74

(٢٢) د . محمد عبدى هلال ـ النقد الأدبى الحديث ـ ط ٣ ـ القاهرة ١٩٦٤ ـ ص ٦٨٢

(٢٣) السابق ـ ص ٦٨٣ ، ٦٨٤

(٢٤) محمود تيمور ـ دراسات فى القصة والمسرح ـ مكتبة الآداب ـ القاهرة (د ت) ـ ص ٢٦٩

(٢٥) السابق ـ ص ٢٢٤

(٢٦) من حديث لنجيب محفوظ مع فؤاد دوارة بعنوان «رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة» ـ مجلة الكاتب ـ يناير ١٩٦٣ ـ ص ١٩

(٢٧) السابق ـ نفس الصفحة

(٢٨) ساعتان مع الرجل الذى خرج عملاقا من جيل عله والعقاد والحكيم وتيمور ـ حديث أدلى به الكاتب إلى كمال الطويل ومحمد سحريل ـ المساء ـ ٢١ / ١٠ / ١٩٦٢ ـ ص ٨

(٢٩) السابق

(٣٠) نفسه

(٣١) كموضوع لهذا يرى فؤاد دوارة فى دراسته عن «اللص والكلاب» أن نجيب محفوظ ، حذر الغاية اللدود ، قد استخدم كلمات عامية عديدة فى هذه الرواية ، منها «المشفة ، مسح ، حردل ، تمرمل ، العرائحة ، جرس التليفون ، باكسوى ، أحطك فى عينى وأكحل عليك . إلخ ، والبقية تأتى فى رواياته القادمة ، انظر اللص والكلاب عمل فنى ـ مجلة الكاتب ـ يناير سنة ١٩٦٣ ـ ص ٩٤

(٣٢) عبد الحميد جودة السحار ـ القصة من خلال تجاربى الذاتية ـ معهد الدراسات العربية ـ القاهرة سنة ١٩٦٠ ـ ص ١٩ ـ ٢١

(٣٣) انظر

James Hart, Oxford Companion to American Literature, N. Y. Oxford Univ. Press, P. 733.

ولمزيد من التفصيل عن المسرح الملحمى وعلاقة الواقعية الجديد، بتيارات ما بعد الواقعية يراجع لكاتب هذه السطور . فى المسرح المصرى المعاصر ـ مكتبة الشباب ـ القاهرة سنة ١٩٧٨ ـ ص ١١١ ، ١٧٩ .

البطل المعضل

الاغتراب
الانتماء

اعتدال عثمان

تمثل شخصية البطل فى الرواية المعاصرة منحنا مهما تتعدد زوايا تناوله النقدى تعددا مماثلا لوجهات النظر فى تحققه الإبداعى . وإذا كان التعدد فى زوايا التناول ووجهات النظر مثريا للواقع الفكرى والفنى فإنه يقتضى ، فى نفس الوقت ، ضرورة التحديد والتخصيص فى الدراسة النقدية

والبطل الروائى صورة خيالية تخلقها بنية الكاتب الفكرية متصادفة مع موهبته ، ولتستمد وجودها من مكان معين وزمان معين . وتعكس علاقات البطل المتشابكة فى العمل الروائى ظروفا اجتماعية وسياسية واقتصادية بعينها ، تؤثر تأثيرا حيويا فى تحديد هوية البطل ومصيره .

ومن الطبيعى أن تحدث فى فترات التحول من نظم سياسية واقتصادية واجتماعية سائدة إلى نظم عبرها تتداخل واهتزاز فى النظام القيمى القديم ، وبين التلاشى والانبثاق ، تحتاج المجتمع أزمات عدة ، ويقاسى الفرد أزمات مماثلة تتعلق بجوهر وجوده والملاءمة بين هذا الجوهر والمتغيرات الخارجية .

لقد فقد الإنسان موقعه المتميز فى النظام الاقتصادى الليبرالى القائم على النزعة الفردية والمنافسة الحرة ، حيث يشارك الإنسان مشاركة فعالة فى صنع الحياة وتشكيل المستقبل ، وأصبح يحتل موقعا هامشيا ، ويلعب دورا ثانويا ، نتيجة تعبير البنية الاقتصادية وتحولها إلى نظام التكتلات والاحتكارات الكبرى ـ وهو تحول بدأ فى نهاية القرن التاسع عشر ، وبلغ منحناه التاريخى الحاسم بين عام ١٩٠٠ وعام ١٩١٠ وقد صاحب التغير فى علاقات الإنتاج تحول آخر ، فقد تحولت قيمة وسيطة ، مثل النقود ، إلى قيمة مطلقة ذات طبيعة كمية . وباختصار القيم الكيفية ، وإحلال القيم الكمية التبادلية مكانها ، انكمشت العلاقات الإنسانية الداخلية بقدر انكماش علاقة الإنسان بالأشياء ، وحلت مكانها علاقة وسيطة متدنية ، علاقة بقيم تبادلية كمية خالصة ، يحكم فيها اقتصاد السوق وليس المنفعة الفردية الحقيقية .[1]

ومن الطبيعى أن يمر المجتمع الكلى بمجموعة من الأفراد يتصيرون أساسا بإشكالية موقفهم ، بمعنى سيادة القيم الكيفية على سلوكهم وتفكيرهم ، على الرغم من محرهم عن انتزاع أنفسهم نهائيا من مجال سيطرة القيم الوسيطة المتدنية وتخللها مسام البنية الاجتماعية كافة ويمر من هؤلاء المبدعون بصفة عامة ، الكتاب منهم والفنانون ـ إلى جانب الفلاسفة والمشرعين الدينيين والثوار ..الخ

ولقد حدث تحول مواز فى الشكل الروائى بلغ ذروته فى تحلل شخصية البطل تدريجيا . وبدأت بوادر تلاشيها النهائى فى أعمال كافكا . ثم فى الأعمال التى تنتمى إلى مرحلة **الرواية الجديدة** « Nouveau Roman » . فى كتابات نتالى ساروت وألان روب جرييه . حيث تختفى الشخصية اختفاء تاماً . فى حين يتنامى الاستقلال الذاتى للأشياء بعيدا عن إرادة الإنسان ، فتتقلص أهمية الفرد وأهمية

حياته الخاصه داخل الشيات الاقتصادية السائدة . ومن ثم تتكشف فعاليته فى الحياة الاجتماعيه بشكل عام

وما بين المرحلة الواقعية المتمثلة فى أعمال زولا ولوراك وفلوبير[12] وتأكيدها قيمة الفرد . وتحلل هذه القيمة فى الرواية الجديدة . ظهر تكتل روائى يهتم بالتكوين النفسى للبطل وسيرته الذاتية ويتميز هذا الشكل الروائى بوجود شخصية محورية هى شخصية البطل المعضل problematic hero .[13] وتصور الرواية قصة بحث البطل عن قيم إيجابية تتيح له أن يعالج الصدع الذى حدث بين الذات والعالم نتيجة رفضه للقيم السائدة . ولكن ذلك البحث ليس فى الحقيقة سوى بحث متلد فى عالم تسوده قيم متدنية . وإن كان عالما متقدما بالمقياس المادى . ويعد «دون كيخوت» فى رواية «سيرفانتس» أبرز مثال للبطل المعضل فى تاريخ رواية القرن التاسع عشر

لقد ظهر دون كيخوت خلال فترة تحول تاريخى . واجهت فيه البطل بإعان داخلى لايترعرع بقيم متهاوية . تتمثل فى حاسها العاطفى فى تقاليد الفروسية[14] وفى قيم الفروسية التى عرفها العصور الوسطى بشكل عام . لقد حاص كيخوت أول معركة عظيمة للإيمان الداخلى بالمثل العليا ضد سوقية الحياة الخارجيه ، وحمل من حياله قصيدة شعر وسط بزلة الحياة من حوله ، ونجح إيمانه ـ على الرغم من مركبته النهائية ـ والسخرية المضمرة فى العمل الروائى ـ بحمله على أن يحتفظ بسمائه كاملا ، بل إنه استطاع أن يحول حاسا من وهج إشعاعات ذلك الإيمان إلى عربه المنتصر وقد جرى الاصطلاح على تسمية هذا الشكل الروائى بالمثالية التجريدية Abstract Idealism .[15]

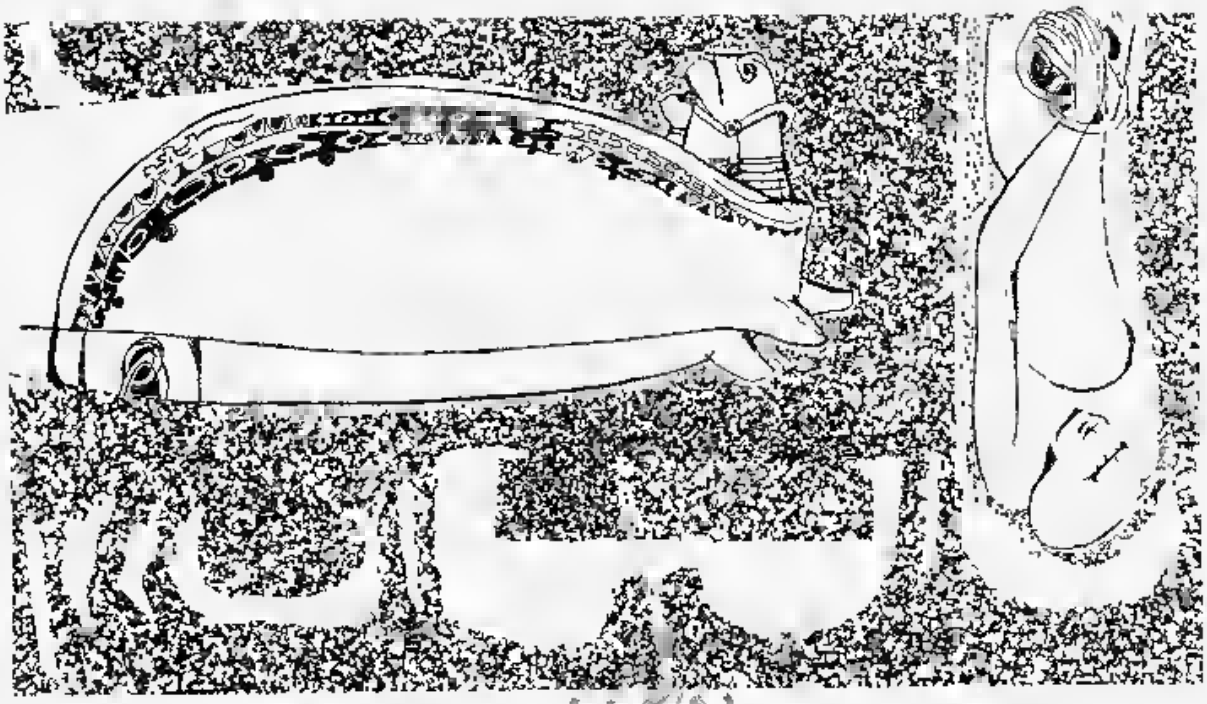
إن مغامرة كيخوت الواحدة المتكررة بأشكال مختلفه . التى تأخذ طابعا ملحميا ، وتكتمل باكمال دورة حياة البطل ، يحكمها فى الأساس حالة مزاجية وماسية ، ووعية عارمة فى حياة مثالية فى مواجهة الحياة الحقيقية ، وإدراك يائس فى نفس الوقت باستحالة حقق الذات فى هذا العالم . ومن هنا تتصحم الذات وتصبح معادلة للعالم الخيتى . وتنتى كل علاقة إيجابية لها بالعالم الخارجى ، وتلجأ إلى الاكتناء الذاتى الذى هو وسيلة يائسة للدفاع عن النفس . وترتكز رواية المثالية التجريدية على الحالة المزاجية ، وعلى انعكاس الأشياء على مرآة الذات بوصفها عناصر بنائية أساسية ، من شأنها أن تخلو مشكلة جمالية تنطوى على مشكلة أخلاقية . إن نظام الأفكار فى العمل الأدبى يتحلل فى العناصر البنائية المكونة للشكل الفنى ويكشف عن نفسه عن طريقها ، أو بمعنى آخر ، عن طريق العلاقة الإيجابية بين هذه العناصر والعالم الخارجى . ولكن علاقة العناصر البنائية فى رواية المثالية التجريدية بالحياة المعيشة فى حلال حقبة معينة ، تنطوى ـ بحكم طبيعتها ـ على إشكالية ، إذ يصبح المزاج والحدس والنقاد وانعكاس الأشياء على مرآة الذات غايات فى ذاتها . ومن ثم تظهر طبيعة هذه العناصر الهادمة لوحدة الشكل كذلك تثير هذه المشكلة الجمالية مشكلة أخلاقية يطرحها الفكر الفلسفى الوجودى . هى علاقة الحقيقة الداخلية بالحقيقة الواقعية والمفاصلة بينهما

كذلك ظهرت شخصية البطل المعضل فى مرحلة لاحقة . تاريخيا وفلسفيا ، وتميزت عما يعرف برومانسية الاستبصار Romanticism of Disillusionment .[16] إن البطل الذى يمثل الحقيقة اليوتوبية تستحيه سحقا تاما حقيقة أخرى عاتية هى الواقع ، فهو لا يستطيع أن يتسامى روحيا فيتحول إلى الداخل ويرى ذاته بديلا للحقيقة المثلى والشيىء الوحيد الجدير بالاهتمام . ومن ثم يكون من العسير عليه التحقق فى الواقع الفعلى . لكنه لا يستطيع كذلك أن يتحلى عن محاولة التحقق . حتى لو أنه رغب فى ذلك . لأن الحياة سوف تتكالب عليه لتسحقه . وسوف ترغمه على مواصلة النضال ومعاناة الإخفاق المحتوم . وهنا تصبح ذاتيته الشرط الأساسى لحريته . ويصير هذا الموقف من جانب البطل يعدم الاندفاع الأهوج فى كل الاتجاهات . كما يعمل دون كيخوت ، وإنما تحتل المرء الداخلى للتجربة الروحية الجانبية الأهمية الأولى فى هذا الشكل الروائى الذى يتمثل فى رواية فلوبير «التربية العاطفية» L'Education Sentimentale فى شخصية أنلومونف

إن هذا البطل ينتهى إلى الإيمان بعدم جدوى الوجود وهو يكتشف عن بقينه هذا فى صورة مالغة القسوة . كما يكتشف . دون هوادة . عن فداحه وحدته الروحية . وانقطاع الوشائج بينه وبين الأنساب والروابط كافة ، ولا يبقى أمامه سوى الإبكاو التام لكلا الخارج والداخل ، إذ إن أدنى اعتراف يؤدى حتما إلى خلل فى التوازن الحرج بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية معا . إن تمثل أى عنصر خارج عن الذات يقود إلى تبرير الموقف الانتهازى فى التعامل مع هذا العالم المرفوض لدى البطل . والمناقض للقيم الحقيقية فى نظره . أما تأكيد الجانب الذاتى فإنه مدعوه لابقى سوى وثاء ذاتى مجوح . ويصبح الإبكاو ملاذا وحيدا للتعايش مع هذا التنافر البين

وتتجلى الحصلة القصية لمثل هذا الموقف فى تحلل القيم الإنسانيه كافة والكشف عن بطلانها النهائى . وسيطرة حالة مزاجية تشاؤمية عقيم . تؤدى إلى تحلل اشكال فى الرواية . ذلك أن العنصر الإيجابى فى المادة الأدبية هو الذى يضفى عليها وحدة شكلها الفنى . وعندما يواجه الكاتب حقيقة التعارض بين متطلبات الشكل الروائى وطبيعة تكوين البطل بوصفه النموذج الإنسانى المحورى فى الرواية ، فإنه يضطر إلى البحث عن قيم إيجابية ، ولكن بحثه يتمخض عن مواقف بطولية يائسة ، كأن يجاهر البطل بالإلحاد مثلا . أو يتغنى فى شجاعة وحدته ومصيره

إن قسوة الاستبصار فى هذا النمط الروائى تحد من سيادة النزعة العقلية فى الرواية . ولكن الاستبصار لاتمنح الشخصيات والأحداث كيانا محددا مماثل كثافة الوجود البشرى فى الواقع . وتبقى الرواية سلسلة من الصور ومزيجا مكونا من عناصر شتى وأحاسيس متشية . تجمع بين الحلم والمراوغة والاختفاء . ولكنها لا ترقى إلى كلية الحياة واكتمالها . وبالإضافة إلى ذلك يكمن فى الرواية تناقض آخر بين الفكرة والخبرة . وتتمثل فى عنصر الرمز . فى مواجهة الرمز يكتشف عقم الذاتية وتدنيها . لا فى بطلها اليائس فحسب عن القيم فى البنى الاجتماعية القائمة . وفى العلاقات البشرية فحسب . بل فى عجزها عن مقاومة تقدم الرمز الذاتى ، وإدراكها حتمية الانحدار البطئ من فوق قمم سبق أن



أوضحها ، ذلك الانحدار الذى يجعل حركة الزمن الجغية ، التى تسلب الذات ، على مهل ، كل ما امتلكت . فى حين تدعم [illegible] عناصر عربية عنها

وأما الشكل الروائى الثالث الذى يصهر فيه نموذج البطل المضاد ويتمثل فيه ـ من الناحية الجمالية والتاريخية والفلسفية ـ موقعا وسطا بين النمطين السابقين ، فيسمى برواية **التكوين النفسى والفكرى** Bildungsroman [٧] ومن أهم أمثلته رواية جوته «**سنوات تعلم فلهلم مايستر**» Wilhelm Meister's Years of Apprenticeship

إن تكوين شخصية البطل ، وبناء الحكمة فى هذا الشكل الروائى ، يبحثان تحقيق مصالحة بين الذات الداخلية ، التى لم تتحلل عن تطلعاتها المثالية ، والواقع الاجتماعى ، على الرغم مما يكتنف هذه المصالحة من صراعات ومعامرات خطرة . وتتميز مثالية البطل المضاد بوقوفها وتقدرها على الإسهام فى وسيع الآفاق الروحية للنفس التى تسعى إلى التحقق من خلال التعامل الفعال مع حقائق الحياة . وليس من خلال الاقتصار على التأمل . إن التكوين النفسى للبطل يتمثل ، فى حقيقة الأمر ، موقعا وسطا بين المثالية والرومانسية ، إنه يعثر على صيغة مركبة تجمع بينهما معا ، وتحاورة لحدودهما فى نفس الوقت ، فتجمع بين الحركة ، وهى السمة المميزة للمثالية التجريدية ، والتأمل ، وهو جوهر الموقف الرومانسى ، بين الرغبة فى تشكيل الحياة والتفتح الكامل لاستغلالها إن الموقف الذى يميز هذا الطراز الروائى موقف إنسانى ، ذلك لأن الفعل فيه فعل واع ومحكوم ، يرمى إلى هدف يعيه هو تطوير ملكات الإنسان تطويرا لا يمكن أن يسمو ويزدهر بمعزل عن التدخل الفعال للظروف والبشر المحيطين . كذلك فإن الوصول إلى تحقيق الهدف لا يعد حاسما للآخرين فحسب ، بل إنه كذلك وسيلة لتكوين الذات فكريا ووجدانيا

إن البطل لا يقف فى مواجهة الأبنية الاجتماعية القائمة ، بل حاول ، على العكس ، خلق استجابة لحاجته الروحية العميقة فى تلك الأبنية ذاتها ، وهو من هذا المنطلق يستطيع التغلب على عزلته الروحية ، ومن ثم يصبح الفهم والتواصل الإنسانى العميق ممكنا . ولكن هذا التواصل لا يتحقق فى يسر وسهولة ، إنه محصلة جهود شخصيات عانت الوحدة والعزلة فى داخل الذات . وتمكنت من تطويع ذواتها كى تتآلف مع الآخرين وتحصل فى النهاية على ثمرة تحول ثرى ومثر معا . هو فى الحقيقة تتويج لمرحلة أعلى من النضج الإنسانى ، تتضمن موقفا مثاليا ، يتيح لصاحبه تفهم أهمية الأبنية الاجتماعية بالنسبة لوجود المجتمع البشرى ، ولكنه يقصر دورها على إتاحة الفرصة للتعبير الفعال عن جوهر الحياة ، وبذلك تعد تجلياتها السياسة والقانونية مجرد أدوات تخدم الهدف الأصلى من وجودها .

وفى هذا النمط الروائى يتغير ، نسبيا ، موقع البطل المحورى ، فهو لا يتميز عن غيره من أفراد الجماعة التى ينتسب إليها ، ويغدو أفرادها جميعا آمال مشتركة تسعى إلى تحقيقها ، ولكن وجوده فى مركز العمل الروائى يكشف ، من خلال عناء التطلب والنوال ، عن كلية العالم بصورة أوضح إن الأساس الفلسفى ودلالة التغير النسبى لموقع البطل يرتكز على وجود هدف مشترك ، يجعل حياة البطل تتوازى مع حيوات أخرى ، يجمعها السعى نحو نفس الآمال ، ويربطها نفس المصير .

إن بناء الشخصيات ومصائرها فى رواية جوته ، على سبيل المثال ، يحدد شكل البناء الاجتماعى من حولهم . وهنا يظهر الخلاف بين

طبيعة الأبنية الاجتماعية ورغبة الكاتب في أن يصور فاعليتها لتدخل العنصر البشري كي يضفي عليها المعنى . فالمعنى المراد فرضه ليس معنى موضوعيا مستمدا من حقيقة الأبنية . ولكنه معادل لإمكانية تحقق الشخصية من خلال الفعل . ويلجأ الكاتب ، عندما يواجه هذه المشكلة ، إلى السحرية بوصفها عنصرا حيويا يعوض عن غياب المعنى في الأبنية ذاتها . وكثيرا ما يوفق البطل المفصل في العثور على معنى يحقق وجوده ، كما فعل **فلهيلم ميستر** خلال سنوات مرانه . ولكنه كان يقوم ، في واقع الأمر ، باختيار عناصر يعيبها من اختياره ليحصل بها على رمالة ومناسبة ومثالية كما يقوم ، في نفس الوقت ، بنبذ عناصر أخرى لافتقادها المعنى . إن هذا التصور الرومانسي للحقيقة يهدد تماسك الشكل الروائي . إذ إنه قد يؤدي إلى تفاقم التصور الرومانسي إلى الحد الذي تحاور فيه الحقيقة ذاتها . وبنقلها إلى مجال يخلو تماما من كل العناصر ، فتنقطع صلتها بالواقع ، وتصبح الأشكال الروائية غير كافية لتحقيق هذه الغاية .

(٢)

وإذا كانت أزمة القيم قد أدت إلى ظهور شخصية البطل المفصل في الرواية العربية ، نتيجة للتحولات الاقتصادية التي عرفت بها المجتمع الأوربي . فإن أزمة مماثلة ، تضرب بها في نتائجها وإن اختلفت أسبابها ، قد اجتاحت العالم العربي وظهرت آثارها في الأعمال الروائية بوصفها انعكاسا فنيا لعلاقات الحياة اليومية

لقد أدت التغيرات السياسية السريعة التي تعاقبت على العالم العربي منذ أواخر الأربعينيات ، والتفاوت الاقتصادي الكبير بين الطبقات الاجتماعية المختلفة ، إلى تصدع في الأبنية الثقافية والاجتماعية التقليدية ، وإلى إدراك المثقف العربي لاتجاه المعايير والقيم التي تحكم سلوك الفرد وتصرفاته ، أو إدراكه ـ على النقيض ـ لجمود هذه القيم وعدم فعاليتها . كما أدى ازدياد التناقض بين القيم الحقيقية في تصور المثقف العربي والواقع الذي يسعى إلى تغييره ، إلى تفاقم إحساسه بالغربة والانعزال ، وبهامشية وضعه إزاء المؤسسات السياسية والاجتماعية القائمة ، وبتحول شخصيته إلى أداة لخدمة غرض خارجي منفصل عن ذاته

وكلما ازداد وعي المثقف بأزمته ، واجهته ضرورة اختيار موقف معين ، فإما الانسحاب من الواقع وتحت المواجهة والهرب واللامبالاة واليأس والتناوم والاقتناص من الذات ، وإما المصالحة الظاهرية مع الواقع والرفض الصامت له ـ الأمر الذي يفسر بنشوء الأقنعة وتناقض الظاهر والباطن ، أو التناقض بين الذات والموضوع . وبين الداخل والخارج ولا بد أن يصاحب هذا الموقف نزعة إلى التحليل والتبرير والمداراة . وهي كلها اختيارات ومواقف سلبية ويبقى أمام المثقف خيار أخير هو المشاركة في عمل جماعي من أجل تغيير الواقع والسعي نحو مستقبل أفضل وأكثر تلاؤما مع القيم الحقيقية التي يسعى إلى تحقيقها [٨]

ومن الأعمال الروائية العربية التي تعكس أزمة البطل في البحث عن قيم حقيقية تتيح له مجاوزة حالة الاغتراب روايتا يوسف إدريس «**البيضاء**»[٩] . و«**فصة حب**»[١٠] .

ينطلق **يوسف إدريس** من نقطة واحدة في الروايتين . ويطرح منظورا لرؤية متكاملة ، تتمثل في أزمة اغتراب المثقف العربي عن ذاته وعن واقعه ، وفي وحدته الشاقة المضنية لمجاوزة اغتراب الذات ومحدوديتها عن طريق التوحد بالآخر في الحب . ورأب الصدع بين الداخل والخارج . ومن ثم الاندماج في الجماعة . والمشاركة الفعالة في تشكيل مستقبلها من خلال العمل الثوري ، وهو القيمة الحقيقية التي تضفي على الحياة معناها

وإذا كانت معاناة البطل في رواية «**البيضاء**» تنبني بالإحباط والإخفاق الكامل . نتيجة للتناقض في بنية النفس النفسية والفكرية . وانفصال الحقيقة الداخلية عن الواقع الخارجي . وحصيلة اصطدام هذه البنية المتناقضة المنقسمة مع بنية المجتمع وظروف العمل السياسي السري الذي كان يعاني بدوره من الانشقاق الداخلي . والتباين بين الفكر النظري والواقع الاجتماعي الذي يهدف إلى التفاعل معه وتغييره ـ إذا كانت «البيضاء» تمثل موقف البطل السلبي . فإن «**فصة حب**» تمثل النقيض ، إذ يعثر البطل على النغمة الصحيحة . وتتصاعد معزوفة حياته ، في تآلف وانسجام ، إلى درجة التحقق الكامل ، وهي ذروة مأساوية ، ينبني فيها اغتراب الذات نتيجة لتوحدها مع «الآخر» . وتكتسب في نفس الوقت شرعية الانتماء الأشمل إلى الجماعة ، في ظرف تاريخي تلعب فيه الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها البطل ، وهي الطبقة المتوسطة الصغيرة ذات الأصول الريفية ، دورا حيويا في تغيير وجه الحياة السياسية والاجتماعية في مصر .

إن الحب والعمل الثوري هما المحوران اللذان يدور حولهما الحدث في الروايتين خلال مرحلة تاريخية قصيرة ، وإن كانت حاسمة ، في تاريخ مصر المعاصر ، تلك هي المرحلة السابقة مباشرة على ثورة ١٩٥٢ والسنوات القليلة التالية لها . فالحدث في «**فصة حب**» يبدأ بالاستعدادات التي كانت تجري في ضواحي القاهرة لتكوين كتائب الفدائيين للقيام بالكفاح المسلح ضد الإنجليز في منطقة القنال . ثم يتناول حريق القاهرة وإعلان الأحكام العرفية في البلاد . وتتناول «البيضاء» العمل الحزبي السري قبل الثورة وبعدها بأعوام قليلة

وبعد تحديد المرحلة التاريخية في ظروف الصراع الاجتماعي في مرحلة محددة . كما يلقي الضوء على علاقة الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها البطل بهذا الصراع . إن **يحيى وحمزة** ، بطلا «**البيضاء**» و«**فصة حب**» ، ينتميان إلى فئة المتعلمين ذوي الأصول الريفية الصغيرة ، فعندما يعود يحيى إلى القرية «هناك ندرك أننا فقراء مطحونون . نسير بالحيل لنعيش» (ص ٤٨) وحمزة كذلك . «أبوه عامل الدويسة» من أصل ريفي . يعيش في العرب التي تغنيها مصلحة السكة الحديدية للعمال الذين يصلحون القضبان : حيث «الفقر موزع بالعدل على الجميع» . (ص ٢٩) وعزبة الدويسة تمثل مجتمعا معلقا . يحاول أفراده حياة لا تختلف علاقاتها عن الواقع الريفي المحيط بهم

(٣)

إن أزمة بحي بطل «البيضاء» ترجع إلى ازدواج اغترابه ، الذى ينعكس ، فى المستوى الأول ، فى صورتين متعارضتين ، هما التباين بين الداخل والخارج . ويلجأ البطل إلى الاسترجاع والمونولوج الداخلى كى يفصل الصورة الداخلية ، فى حين تنعكس صورته الخارجية من خلال السرد والحركة الخافتة للأحداث والحوار القليل المتبادل بين البطل والشخصيات الأخرى . ويهيمن حضور البطل على الرواية من خلال استخدام الكاتب صيغة المتكلم . فسبح الأحداث منه وترتد إليه ، وتسبح فى دوائر معلقة ، فى حين ينعكس العالم على مرآة الذات المنقسمة فتبدو الأشياء معلقة تخيط رقع بين هاوتين .

أما المستوى الثانى للاغتراب فإنه يبدو فى اغتراب البطل عن الجماعة ، ويتمثل كذلك فى عدة صور ، هى : الانفصال عن الأصول التربية ، وتلاشى الإيمان بقيمة العمل المهنى ، وتحدوى العمل السياسى السرى ، ومن ثم الغربة الكاملة والإحباط التام

ومن أهم سمات التقنية فى الرواية تصاعد التزاكب الدرامى بين هذين المستويين بتعدد صورهما ، تصاعدا متوازيا ومتداخلا فى نفس الوقت ، بحيث يؤدى تفاقم أحدهما إلى ازدياد حدة الآخر ، كما تؤدى محاولة إحلال أحدهما مكان الآخر إلى تكثيف حالة الاغتراب بشكل عام

تطالعنا الصفحات الأولى من الرواية بالتباقض بين الصورة الداخلية والصورة الخارجية ، فالبطل يؤمن داخليا بأنه لا مكان للحب فى العمل الثورى ، ولكنه على الرغم من ذلك لا يملك إلا أن يفكر وهو فى طريقه للقاء ، ويبتلين فى العمل فيما إذا كانت إحداهما أو كلتاهما تصلح لأن تحبها . إنه يفعل ذلك برغم علمه «التام أنها أسئلة لا يصح إلقاؤها أو التفكير فيها فالعمل الذى نقوم به حاد وخطير» . (ص ٥) أما الحب إذا حدث فإنه يحدث من وراء نفسه ، «ومن وراء الإحساس المتقد بالواجب» . (ص ١٧١) إن الإحساس بوجود هوة بين الداخل والخارج يدفع به إلى التعلل والتوسل بالمبررات ، فبرى أنها «عندما نفكر بيننا وبين أنفسنا لا نفكر فيما يصح وما لا يصح ، إنما نفكر فقط فيما نريده» (ص ٨) تلك هى الصورة الداخلية ، أما السلوك الخارجى المقابل فإن له دوافع أخرى ، «فى نفس الوقت الذى كنت أتصرف فيه كثورى شريف عاقل متزن . نجد فى كل ماحسه لورا مجرد مشكلة ونحاول ان بناقشها ونجد الحلول المناسبة لها ، كنت أدرك أن حكمتى وتعقل سببها انعدام وعيى فيها» . (ص ١٣٩) لذلك لابد أن يظل الانفصال قائما . ويظل «يفكر دائما بطريقة ، ويحيا بطريقة أخرى ، وتثور على طريقة حياتنا ، ومع ذلك نظل نحياها ، ونمس الطريقة» . (ص ٩٦)

إن القيم الاجتماعية التى حملها الذات الداخلية تبدو مناقضة للقيم التى ينادى بها المثقف الثورى ، من تكافؤ ومساواة فى علاقة المرأة بالرجل ، ومشاركة فى تحمل مسئولية العمل السياسى . فقد تتحول تلك العلاقة ، على المستوى الخاص ، لتصبح علاقة سيادة واستعباد :

«أصبحت مستمتعا عابثا متعة بذلك الموقف الذى كنت أقفه ، الموقف الذى لم يكن علىَّ فيه إلا أن أنت فى مكانى ولا أتحرك ، وأنتظر ، وأنا ضامن .. أنى قد أصبحت السيد» . (ص ٣٠)

«فى تلك اللحظة بدأ إحساسى بملكيتها» (ص ٣٧)

«لماذا لا أحاول أن أبقاها ، وأبقاها فعلا ، فى تلك الحالة سأحس أنى انتصرت واستحوذت عليها تماما» (ص ١٧٣) .

أو تتحول علاقة الحب إلى علاقة مجد بين صياد وفريسة :

«إن الرجل وهو يطلب المرأة كالصبى حين يحاول الإمساك بفراشة ، إنه يقترب منها فى حذر مبالغ فيه ، مخافة أن يأتى بحركة غير مقدرة ومحسوبة تجعلها ترف بجناحيها وتطير» . (ص ٢٥)

«أجلس صامتا صمت من ينتهز الفرصة للانقضاض» (ص ١٢٤)

«كم صبح فى صدرى ألف هاتف يهيب بى أن أنقض» . (ص ١٢٤)

إن هذا الموقف دائما تصور تقليدى للعلاقة بين المرأة والرجل ، يحققه الكاتب فى مقولات تقريرية مباشرة كقوله : «المرأة تنتظر من الرجل أن يكون هو إرادتها .. هو الذى يريد وهى ترفض أو تقبل . أو لا تعرف حتى كيف ترفض فتتورط . المرأة لاتريد إلا شيئا واحدا ، أن تكون امرأة» . (ص ٨٦) . وطبيعى أن يتناقض موقف البطل ، فى هذه الحالة ، مع الواقع الفعلى لـ «فاطمة» ، الشخصية النسائية الرئيسة ، سيدة من أصل بورجوازى ، تمارس العمل الثورى من خلال لجنة تحرير المستعمرات ، وتشترك مع زملائها المصريين فى الكفاح الوطنى والالتزام الحزبى ، ولم «يكن يبدو عليها أنها من ذلك النوع المغامر أو المتساهل ، العكس كان صحيحا ؛ كانت تبدو دبلوماسية هائلة ، وظائفة حماس لا تقرع» . (ص ٢٦) وهى ، فوق ذلك ، صريحة فى تحديد علاقتها بسجى .

«أنا لا أستطيع أن أعادلك هذا الحب .. أنا متزوجة ولا أستطيع أن أحب سوى زوجى» . (ص ٧٤)

«أنت صديق .. صديق فقط ، ولكنك أعز الأصدقاء» (٢٨٧) .

إن الانفصال بين الداخل والخارج ، وعدم القدرة على وأب التصدع بينهما من ناحية ، ومواءمة الذات مع الواقع الفعلى ، من ناحية أخرى ، ولدا فى نفس البطل نزعة إلى التسامى أو إعلاء الحبيبة إلى موضع القداسة والتحريم .

«سأنى كانت فى ناحية والعالم كله فى ناحية أخرى» . (ص ١١٣)

«كل كلمة منها كانت شيئا مقدسا بالنسبة إلىَّ» . (ص ١٧٦)

«سأنى فى بقيى كانت لا يمكن أن تكون مجرد فتاة أو امرأة عادية ، كانت تكاد تقترب فى نظرى من ظاهرة شاذة ، كائن خارق للعادة» . (ص ١٩٤)

«حتى فى الخيال لا أستطيع أن أتصور نفسى فى وضع جسدى

معها ، وكأنها إحدى المحرمات » . (ص ١٧٣)

ولكن الإعلاء أو السامي ليس سوى تعويض وإحلال للحلم أو المثال في محل الواقع . ومادام الانقسام قائما فسيظل التشبث بالمثال وقتيا عرضيا ، لا يحسم المشكلة ولا يحل الأزمة ؛ إذ لاتلبث الحقيقة الداخلية أن تفرض وجودها في صياغة تقريرية ، تعكس مرة أخرى معقولة السيد — الصياد والفريسة

« كنت كعبري أعتقد أني إذا أردت أن أنال أي امرأة فلا بد أن أنالها ، وإذا أردت أن تحبني فتاة فلابد أن تحبني . . . كانت لدي ثقة تامة أني أستطيع أن أجعلها تحبني . بل أكثر من ذلك ، كلما كانت الظروف أصعب كلما قنعني الوضع وسلطت عليه إرادتي وكبائي لأنتصر ، وأوداد ثقة بنفسي ، وأوداد ثقة بتفوق بنفسي » (ص ٢٨٨)

ولابد أن تحتدم أزمة البطل وتبلغ ذروة بتحتم عندها اتخاذ موقف ما . وسيتم اللقاء بين البطل والمرأة فيما يشبه الاعتصاب ، يشعر بحتى بخطورة هذه اللحظة في تقرير مصير حياته

« كنت أحس أن صغارة البدء قد انطلقت ، وأني أوشك الحلبة لأبدأ أول صراع يشب بين الواقع وبين ما أريد » (ص ٢٨٩) .

وإذا أعدنا كتابة العبارة بشكل مختلف لأمكن القول إن البطل كان يجوس أول صراع للتوفيق بين الحقيقة الخارجية (الواقع) والحقيقة الداخلية (مايريد) ، ولكنه لم يستطع ، في حقيقة الأمر ، أن يعالج الصدع في نفسه : **« ومع أني كنت قد حققت هدف القدم فيها ، وبلغتها ، إلا أنها لم تكن أحنني كما أردت »** (ص ٢٨٩) فاللقاء إذن كان أشبه بالصدام ، على نحو أخل بالتوازن الحرج الذي كان يحفظه التشبث بالمثال ، ولم يبق للبطل سوى أن يلجأ إلى الحلم بوصفه تعويضا أخيرا : **« أحلم أني استطعت أن أحملها تحبني بطريقة ما ، وأحلم بسعادتي حين يحدث هذا .. أحلم بالمستحيل »** (ص ٢٩٤) ، ولكنه يتبين أن الحلم تعويض هش لا يغني عن التحقق الفعلي ، أو عن الأمل في تواصل حقيقي ، فيسقط في هوة اليأس ويعاني **« أبشع أنواع العذاب ؛ إذا سألت نفسي ماذا أفعل عندما السؤال ، وإذا أجبت عندني الإجابة ، وإذا حلمت تعذبت ، وإذا شككت أقامني أمر الهوان »** . (ص ٢٩٦) ويتعاظم الموقف . ويصل إلى نقطة اللاعودة . **« وعقلي كله أراه وأنى العين بفصل شيئا فشيئا عن واقع الحياة ، وبتصاعد متصوفا في عبادتها . وكأنها تجردت هي الأخرى ووصلت إلى معنى الله »** (ص ٣٠٠) إنها ذروة البحث عن بديل يشبع فيها إعلاء المثل الأعلى المتهاوي مرتبة الفناء في المحبوب .

إن مرتبة البطل . في واقع الأمر ، أساس مشكلته ؛ إذ إن انعلاقه في دائرة الذات يؤدي إلى انتفاء الوجود المستقل للأشياء والأشخاص ، ويصبح العالم مجرد انعكاس لذات البطل . فتحقق كل محاولة لمجاوزة الذات ، إذ تتحول ، في الحقيقة ، إلى انعكاس للانعكاس .[11] وهو يدرك **« أن المشكلة الكبرى أني كنت أنا الذي صنعت بنفسي كل هذا ،**

وصنعته بإرادتي ؛ فبدت نفسي إليها (سانيا) بإرادتي ، وبإرادتي أريد أن أكسر قيودي ، فمن أين آتي بإرادة ثانية إرادتي ؟ وكيف أحطم سجنا لا تملك نفسي إلا أن تسجنه وتستمر تسجنه ؟ » (ص ٢٧٢)

إنه في الحقيقة يتوقع إخفاقه وإن لم يشه التوقع عن معاودة المحاولة ، فيكتب إلى سانيا خطابا وراء خطاب . **« لأنها هي الحقيقة التي لا تظهر إلا مكتملة »** . (ص ١٩٣) ولكن الخطابات ليست وسيلة للمواجهة بقدر ما هي استجداء وراء قناع الكلمات . وفي كل مرة يسقط فيها القناع الشفيف يرتد إلى الداخل في عنف ، وتتناوبه أحاسيس الخجل وإدانة الذات

« كنت أنهال على نفسي بصفعات داخلية مكتومة بينما نفسي كلها في حيرة خجل قاتمة » . (ص ١٩١)
« كنت في لحظة أن تحت القبعة الحمراء في جلدها قد بدأت أهوي في بئر خجل عميقة » . (ص ١٩٠)
« ولم أجب ، عدت مرة أخرى أهوي في بئر الخجل ولا أريد أن أخرج منها » . (ص ١٩٠)
« تصورت هذا الغرام المستحيل وقد عرفه أحمد شوقي وفتحي وكل الأصدقاء والزملاء . ألن يقولوا عني إني إنسان فاسد مختل . استغل فرص العمل لتحقيق مآربه الشخصية ؟ » . (ص ١٧٠)

كذلك يؤدي التجاذب العنيف بين الداخل والخارج إلى تناوب أحاسيس أخرى تغرق البطل في شقائها ، وتغذي هذا التجاذب ولا تخفف من حدته ، تلك هي أحاسيس الشك والخوف والشعور بأن تحقق الوجود مشروط بوجود الآخرين .

« وبعشش الشك حتى ليشك الواحد أحيانا في نفسه . الشك الذي يورث الرعب . الشك المركب الذي إذا طال بقاؤه في النفس يأكلها ويبرزها كماء الماء » (ص ٢٥٠) .

وكذلك الخوف . يصبح إحساسا مركبا بعد الحدود في نفسه ، ويبدأ تعلاقه بأمه

« بدأت أخاف منها وبدأت تخوفني وبينا كل مابين الخائف والخوف من نور خرج وحساب عسير » . (ص ٤٧)

ويمتد ليعلق علاقته بسانيا

« أخاف أن تنتهي جلستنا وأخاف أن أقول كلمة تقطع الصمت فتجرحها الكلمة ، وأخاف إن سكت أن ينعدم موضوع الحديث ، وأخاف أن أتكلم ، وأخاف أن أسكت . وأخاف إن تكلمت هي ، وأخاف إن سكتت » (ص ٢٢٤)

إنه يشعر بخطر داهم يهدد حياته ولا يستطيع تحمله نتيجة توقف وجوده على وجود شخص آخر

« أحسست بأخطر ما يمكن أن يحس به إنسان أحسست بأن حياتي ووجودي كله يعتمد على شخص آخر أو على وعي في هذا الشخص الآخر » . (ص ٢٧٠)

(٤)

إن أوهم اعتراف نجيب محفوظ المقابل الإيجابي لها في شخصية حمزة بطل «قصة حب». فالمرأة تأتي في حياة حمزة بعد العمل الثوري وليس قبله. إنها ليست حبيبة محبب، بل «شريكة في الكفاح، وعنصر هام من عناصر استمراره». (ص ١٠١) وهو عندما يفكر في ذلك الكيان المتكامل «يفكر في الرميلة المرأة المكافحة الحميلة المتجددة الحيوية الدائمة الانفعال». (ص ٨٢) إن المرأة تمثل لديه أشياء مادية ملموسة «نحن إلى وجودها كما نحن عاد الشمس إلى الشمس، والسمك إلى الماء، والغريب إلى أوصال الوطن». (ص ٧٩) إنها تعادل لديه الانتماء إلى الوطن. ويتبع حبه لها من نفس مجرى العميق المتدفق الذي يتبع منه حبه لبلاده «أنا متش بحبك حب عادي ـ أنا حبيت مصر فبكي ـ حبيت البلد اللي في دمك، وبياض القطن اللي في وشك وشمسنا الحلوة اللي اتغسلت في عنيكي». (ص ١١٥)

إن الحب هنا يستمد شرعية وجوده من العمل الوطني المشترك ولا ينافض معه، فهو يدرك أن «عاطفته ناحيتها لم تكن عبثا، ولم تكن انحرافا، ولا خيانة، وإنما كانت حقيقة مادية ظلت تتسرب طبقة وراء طبقة في أعماقه». (ص ١٠٨) ولكن حمزة رجل «يؤمن بالعقل والعلم» (ص ٥٩)، ويرى الحب حقيقة علمية من حقائق الحياة، ويبطر إليه كما يبطر إلى حقيقة علمية يمكن إيجاز عناصرها كالآتي:

١ ـ الحب الحقيقي علاقة مادية يقتضي وجودها زمنا وعشرة وتجربة

٢ ـ هو يشعر تجاهها بأحاسيس حقيقية

٣ ـ هذه حقيقة علمية أخرى، لكنها ناقصة

٤ ـ لا يمكن أن تكتمل إلا إذا وجدت استجابة مقابلة عند الطرف الآخر

وحمزة المناضل العملي يحلم أيضا، ولكن حلمه يتضمن من عناصر الواقع أكثر مما ينتمي إلى الخيال

«وسرح خياله في حويرة معها هي والطبيعة واللامسئوليات. كم يبدو هذا رائعا!.. كم تبدو الراحة والمتع الصغيرة التي لا يراوها حلوة!.. كم يبدو بيت هادئ وزوجة وأولاد جميلا». (ص ٦١)

وهو كذلك يتعرض للحظات شك واحتراز واعتراف عن الذات وإدانة لها عندما ترفض فوزية حبه وتقابله بالازدراء:

«راح يكر على أسنانه. ويضغط بيديه فوق صلوعه، وتتقلص كل عضلاته محاولة أن تجعله يكمش ويتكمش حتى لا يبدو للعيان». (ص ١٠١)

ولكن حمزة سرعان ما يؤوب إلى الانتماء إلى ذاته عندما يدرك أن فوزية، في محاولتها الانتماء إلى قطبه المجتمع، قد ذهبت إلى الطرف النقيض، وأنكرت على نفسها، كل دافع شخصي حتى الحب، ولكنها توقن أنها خدع نفسها بأنها تعزف، «هذا الموقف الرومانسي عن ذاتها»، إذ إن التوحد مع الآخر هو أول خطوة نحو الاندماج الأكبر في الجماعة. وبتواتي إدراك فوزية هذه الحقيقة مع تنكر حمزة من رأس انصدع المؤلم الذي حدث في داخله:

«فلم يعد ينظر إلى نفسه وكأنه لا يزال قطرة في محيطها. ولا كانت هي النفس المتجسد، ولا المعنى المجرد الذي له قدسية لا يجرؤ على الدنو منها. ولم يكن تصفه حمزة الثائر وتصفه الآخر حمزة الرجل، بل كان هناك التحام لا ينتهي يؤلف بينهما». (ص ١١٢)

إن التوحد مع الآخر لا يعني اغتراب الذات عن ذاتها فحسب، بل يعادل العمل الثوري، فيحرر طاقات البطل، ويصفي المغزى على حياته:

«كان حرفا لا معنى له. لا في حرفا آخر. فصاروا كلمة لها وقع وثقل ومعان». (ص ١١٣)

«أنا شاعر بقوة جديدة: بطاقة من النشاط منسرى في تفكيري. دلوقتي حاسس بعمق إن بلدنا دي بلدنا فعلا والناس دول ناسنا». (ص ١٤٢)

إنه أيضا المهاد لخروج الذات من حدودها الضيقة إلى رحاب الجماعة ووعي أكثر نفتحا وأعمق نضجا، ووعي يشتد فيه الوهم الرومانسي ويصبح أكثر صلابة وقدرة على التعامل مع الحقيقة

«كنت واحد الكفاح بشكل بطولي.. كأني مسيح.. دلوقتي شعرت بقضيتنا كبيرة وبدوري فيها متواضع. كنت حاسس بالغربة وأني صحيح بقوم بدوري اللي بيخدم الناس، إنما كنت بعيد عنهم.. إبني جنبي أشعر بأني اونطت بالمجتمع اونباط ونبق.. إنا كلنا عبلة. أنا وأنتي اندمجنا في كل الناس، وأصبح تعدادنا بالملبون». (ص ١٤١)

«أنا متش حا احوزك بس. أنا حا اتحور بكي المجتمع». (ص ١٤٢)

إن علاقة البطل بالمرأة تتوازى مع علاقته بالعالم وبالحياة السياسية والاجتماعية. وإذا كان وجود سامي في «البيضاء» ليس وجودا مستقلا عن ذات البطل بل انعكاسا لمجموع علاقاته بالمجتمع وبالعمل الثوري على وجه التحديد، فإن وجود فوزية كذلك بعد انعكاسا ولكن من نوع مخالف. فالكاتب المتخفي في «قصة حب» وراء الأحداث، يرمي إلى تقديم رؤية ملحمية،[١٢] تكشف عن تعاظم الوعي الجماعي وسيطرة الشعور بقدرة الجماعة على التصدي، من خلال المقاومة والعمل الفدائي، لتحرير الوطن من الاستعمار، ثم الانطلاق نحو بناء المستقبل

إن حمزة في واقع الأمر، ليس بطلا عاديا. بل هو نجسيد فني لفكرة البطولة التي تتجلى في العمل كله، وتشكل هذه الشخصيات جوانب أخرى منها. لذلك فإن الشخصية السائدة الرئيسية في «قصة حب» تعكس جانبا من وعي البطل، الذي هو في نفس الوقت وعي الجماعة. فهو في لحظة مواجهة مع النفس تقول:

«فهمت أن المجتمع الذي أوجد فيه ما هو إلا حسد حي كبير، وما أنا إلا حلبة من ملايين حلاياه». (ص ١٢٤)

عندئذ أدركت أن خلاصها الذاتي يكمن في الانتماء إلى المجتمع، بالتدريب. «درب يؤدي إلى خارج الحسد الحي الكبير. وبفؤدي في النهاية إلى داخل نفسي الصبية امحدودة ودائرة وعمائها الصغيرة لأحب وأموت» (ص ١٢٦). إنها تبدأ رحلة انتمائها إلى الجماعة بارتباطها

العاطفى الرومانسى حمرة ، البطل الذى لا يتسلل إليه الضعف الإنسانى ، فتنكر على نفسها وتستنكر منه الحديث عن حبه لها

« أنا كنت فاكرة إن الناس اللى زيك حاجة تانية .. كنت فاكرة إن العمل الخطير اللى وراهم أهم من الحاجات التافهة اللى بحوى وراها كل الناس » . (ص ٩٩)

« حرمانا هو الضربة اللى بقرضها علبا الكفاح » (ص ١٠٠)

« المفروض إنا نحرق علشان غرنا يعيش » . (ص ٩٩)

ولكنها سرعان ماتتبين الوجه الآخر للمعادلة ، ونعرف أن الحب ليس (اعتلالا) أو خيانة للعمل الثورى ، وإنما هو حقيقة مكملة لحقيقة الكفاح .

وهكذا تكتمل الفكرة الرئيسية فى الرواية من خلال علاقة تداخل وتفاعل بين حركتين أساسيتين :

الحركة الأولى :

الإيمان بالشعب وقضيته كان سبيل حمرة إلى الانتماء إلى الآخر وانتمائه إلى الآخر ازداد اندماجه فى الجماعة .

الحركة الثانية :

الإيمان بالآخر كان سبيل فوزية إلى الانتماء إلى الجماعة ، وبالانتماء إلى الجماعة نعمق توحدها مع الآخر .

إن فوزية ، برغم دورها المتمم لفكرة الانتماء إلى البلد والجماعة ، شخصية حية لها تكوينها الخاص ومحيطها الاجتماعى المختلف عن محيط البطل ؛ فهى تنتمى إلى أسرة برجوازية صغيرة ، ووالدها موظف منحرف يؤمن بمبادئ الثورة العرابية ويوافق على سكن ابنته بمفردها فى الأقاليم ، وعندما استنكر بعض ذوى قرباها اشتراكها فى مظاهرة ١٣ نوفمبر واجههم قائلا « كلموها هى — أنا أبوها مش سيدها » . (ص ٢٦) وهو كذلك لا يمزض على زواج ابنته من رجل أبوه عامل دربسة فى مصلحة السكة الحديدية . إنها إلى جانب ذلك « أنثى . وأنثى نادرة الجمال » (ص ٣٦) لها ملامح نفسية وجسدية محددة :

« نظراتها دائما فيها مريق .. ودائما عباتها لاتطرف ولا بتطرق إليها خجل — نظرات دوغرى ، لا تخفى شيئا ، ولا تعنى غير ماتظهر منها ؛ كلامها واضح وصريح فيه الحماسة الصادقة ، فيه اللطف — وسلامها دائما له نفس فرنه ودائما أصابعها تضغط نفس الضغطة بنفس القوة » (ص ٨٧) .

إنها فى الحقيقة امرأة إيجابية ، فكاد تنفرد بإيجابيتها وحرأتها فى الأدب المصرى الحديث :

« ليه هاودنى وقتلت لحظة الحب الجميلة دى بالنقاش ؟ الحب لا بناقش .. وإذا نوقش بدبل .. الحب بناحد .. بناحد كده . قالتها وشبت على أطراف أصابعها وقبلته » . (ص ١١١)

إن فوزية تقف على الطرف النقيض من سانتى وتمثل الصورة الإيجابية لمفهوم المرأة ، الحسية ، وشريكة الكفاح . فسانتى ، البرجوازية المتأصلة المقيمة فى مصر ، ليست مغتربة بالمعنى المادى فحسب ، بل إنها تعانى اغترابا مركبا . إنها تتردد على بحى بوبا ، « لكنها لا تأتى إليه بدافع الحب ولكن لتتفرج على شخص بحبها ونحس أنها مرتبطة به بشكل ما لأنه بحبها » . (ص ٢٤١) وعلى الرغم من أنها تصرح منذ البداية بأن حبها الحقيقى هو لزوجها وإنها لا تعارض فى استمرار حبه لها ، بل تدعمه بدوام ترددها وبتلهفها على قراءة خطاباته إلى توهج مشاعره — « ولكن إذا حاولت مراولة هذا الحب والاقتراب منها تتراجع إلى الخلف مذعورة وتنهمى أنى بدانى وذئب » . (ص ١٩٤) . ويبلغ اغترابها ذروته فى لحظة ضعف انتابتها عقب مكاشفة بحى لها بحقيقة مشاعره : « إنها تطلب منى أن أدعها ، مستسلمة ، وتطلب منى أن أدعها وتبكى ، أحتويها بذراعى وهى مستسلمة إلى صدرى وتطلب منى ألا أفعلها وتبكى » (ص ٢٢٠)

إن موقف سانتى فى حقيقته ليس سوى انعكاس لمشاعر البطل وليس نابعا من عاطفتها نحوه :

« كنت أعتقد أنى لن أتأثر ولكنك هوسنى بحبك لى ، أحذنى من حيانى ومن نفسى . وأنا أحب حيانى وأحب زوجى وأنت صديق .. لا شىء غير هذا لماذا أنت مصر على أن أحبك ؟ لماذا ؟ » . (ص ٢٨٧)

وانعكاس مشاعر البطل على المرأة يجد صداه فى تكوينها النفسى والفكرى ؛ فهى بدورها تقوم بعملية إحلال وتعويض للقيم الحقيقية فى حياتها :

« إنى مستعدة أن أموت من أجلكم ، ولكن كل عائلة تعاشر بلادها وتناجر تصبح كالمركب الذى يرفع علم بلاده دائما وفى أى مكان ، وأنا ولدت من عائلة يونانية » . (ص ٧٧)

وتتواوى علاقة سانتى بالعمل السياسى فى مصر مع علاقتها ببحى ، إن ما يشدها إليه ليس الرجل فيه وإنما الكاتب :

« حتى حالة الاستسلام التى كانت فيها لم أحدثها أنا الرجل فيها — كتابى هى التى أحدثتها » . (ص ٢٢٢)

إن طبيعة العلاقة بين سانتى وبحى حالت دون أن تساعد البطل على رأب الصدع بين ذاته الداخلية وصورتها الخارجية ؛ وكذلك اتحادهما ما كان يمكن أن يمثل قيمة حقيقية لدى البطل ، تعوض اهتزاز القيم السياسية والاجتماعية الأخرى فى حياته . لقد تعرف بحى على سانتى فى فترة كان يشعر فيها بالتناقض بين حقيقة تصوره للعمل السياسى وأسلوب العمل الذى كان يمارسه فى الواقع . وقد فر فقطع علاقته بالتنظيم ، ولكنه كان يؤجل تنفيذ الفرار : « وحين عرفت سانتى فرحت ولعل جزءا كبيرا من فرحتى كان راجعا إلى أنها جعلتنى أؤجل ذلك الفرار إلى الأبد ، وجعلتنى أعود لخمة طريق كدت أكرهه رغما عنى » . (ص ١٨٦) إن المرأة هنا تعويض عن الإخفاق فى الانتماء إلى العمل السياسى ، وإحلال لمثال زائف مكان المثل الأصلية ؛ فالعلاقة بينهما ، إذن ، ليست سوى إحلال متبادل كان لابد أن ينتهى بالإخفاق والإحباط ، على نحو يضاعف من خطورة الصدع الأهم فى نفسه ، الذى يقودنا إلى مناقشة المستوى الثانى لاغتراب البطل .

(٥)

إن يحيى تجتاحه الرغبة فى الانتماء إلى أصوله الريفية ، ولكنه ما يكاد يجد نفسه فى قريته وبين أهله حتى يبدأ يتناقص مع نفسه - «ما أكاد أصبح فى قلب بيتنا حتى أفيق وأحس أنى مجرم آثم يلهو فى المدينة وأهله هنا حفاة عراة علانة طيبون» - (ص ٤٨)

ثم ما يلبث أن يشعر بالضيق والانفصال عما حوله :

«كل ما أحسه أنى بين قوم غرباء أتفرج عليهم - وينتشلنى من أحلامهم - ولكنى أعرف أن قد أصبح بينى وبينهم شئ» . (ص ٤٨)

ويبدأ فى انتحال الأعذار للفرار - ويغادر القرية حاملاً معه ندمه وعجزه فى نفس الوقت ، ويشعر أن القطار لا يقطع به مسافة معلومة فحسب ، بل مسافة نفسية كذلك ، تبعده «عن هذه القرية المدين لها» (ص ٥١) ، وتصله بأين المدينة «المذهول بأضوائها . الضائع فيها ، الطامع يوما أن يخضعها ويتحكم فيها» (ص ٥١) . «علاقة يحيى بالمدينة تعادل علاقته بالمرأة ، فصياع سانتى يمثل لديه «صياع المدينة الوهم فى قرية الواقع الرهيب» (ص ٥٢) .

إن استبدال الوهم بالواقع يكرس عزلة البطل فى داخل ذاته . وتفقده القدرة على التعامل مع الحياة . فيظل خارج الأشياء ، يرى العالم الخارجى حطاما ملحا يهدد وجوده ، ومن هنا ينشأ خوفه من مواجهة الجماعة التى تبدو له كتلة واحدة ملتحمة ومعادية هو خارجها

«كنت أحيانا أفيق من مهام وطيفى وأتفرج عليهم (العمال) وأنا حائر مذهول .. كنت لا أكاد أميزهم من بعضهم البعض ، نفس الوجوه ونفس النظرات نفس المطق» (ص ٦٧)

«كنت أحس أن تفاهما خفيا يسرى بينهم (العمال) كالأسلاك عبر المرئية ، ويربط أجزاء ذلك الطابور الطويل المتحرك صوبى» (ص ٦٨) .

إنه يرى جماعة العمال المرضى أمامه «كالعصابة المتفاهمة قبلا . والتى ورعت على نفسها الأدوار» (ص ٦٨)

واغتراب البطل عن جماعة العمال لا يرجع إلى تكوينه النفسى فحسب ، بل إن هناك ظروفا موضوعية كثيرة أدت إلى تحول عمله من طبيب يقوم بفحص العمال المرضى ويصف لهم الدواء ، ومنحهم الإجازات - إلى مجرد ستار للمهاجرين منهم والمتحايلين على القوانين والقرارات التعسفية ضد العمال - فى تبنية فاعلية النشاط النقابى وتواطؤ أعضائه مع إدارة المصانع ، على نحو أفرغ العمل من كل قيمة حقيقية له -

«كنا فى زمن تصنع فيه النقابات وتقرض ويتاجر بسكرتيريها وأمانة صناديقها . وكنت قد حنثت بعد أحيال من الأطباء الذين عودهم العمال أن تزحف الأجازات بالتعبيرة» - (ص ٢٠٣) .

وفى لحظة مواجهة حاسمة بين يحيى والعمال المتآمرين يكتشف يحيى حقيقة موقفه منهم ، وسبب عدائهم له ، إنها

«لحظة حملت جذورها كنت قد ألفيها لنفسى وعشت أتحرك بها تتهاوى وتنهار ولم يعد أمامى إلا أن أرى ماكنت أتجاهله وأتعامى عنه ، إذ لست فى الواقع والحقيقة سوى جزء من ذلك الجهاز الضخم الكبير الذى يسير هؤلاء العمال ويتحكم فى مصائرهم كنت أقول لنفسى أنا مع العمال فهأنذا فى ساعة الجد أختار جانب الجهاز الذى أنتمى إليه وأدافع عنه بدفاعى عن نفسى ووظيفتى» (ص ٢٠٩)

لقد تبين أن مصالحه الحقيقية تتفق ومصالح فئة اجتماعية أخرى غير الفئة التى ينتسب إليها بالمولد والفئة التى يدافع عنها بالفكر

إن انهيار الإيمان بالعمل المهنى ، وهو شكل من أشكال التعامل مع المجتمع ، صاحبه انهيار آخر أكثر خطورة . فرض المدعائم الأساسية لنسبة الشخصية ، ذلك هو الإيمان بجدوى العمل السياسى الذى كان يحرص عليه .

«بدأ يخطر لى أحيانا أن كل ذلك العمل السرى الذى عشت فيه وقضيت أهم سنوات عمرى أحرصه لا يمكن أن يؤدى بنا إلى ثورة حقيقية تنقذ بلدنا» . (ص ١٨٤)

غير أن يحيى ظل يحرص على نفسه الإيمان بلا إيمان . ويؤجل

«البحث عن طريق آخر أكون مقتنعا به ومضحيا بمؤمنا بفائدته» . (ص ١٨٦)

وعلى الرغم من اندفاعه واستغراقه فى جحيم العمل فقد ظل شئ فى نفسه يصده عن الإيمان الكامل . ويحول فى تنفس الوقت بينه وبين الإنكار الكامل ، ذلك هو الرغبة فى التحقق من خلال عمل جماعى يمنح للحياة معناها .

لقد انخرط يحيى فى العمل الثورى وإن كان اقتناعه بذلك خلط فيه الرفض والقبول . فقد كان مؤمنا بالإطار النظرى للفكر الشمولى ، شاعرا بطريقة «غريزية تلقائية» (ص ١٨٢) بعدم ملاءمة أسلوب الثورة الأوربية لظروف الواقع المصرى . لقد كان فى الحقيقة يبحث عن صيغة مصرية لتطبيق الفكر الاشتراكى :

«فى عملنا الثورى .. كنت لا أطيق كل ما يمت إلى الأساليب الأوربية بنظامها وثوريها ، كنت أحس دائما أنها غريبة عنى بقدر قرب النظرية منى .. أحس أنها أسلوب ثورى خواجاتى ، وأننا فى حاجة لطرق أخرى من صنعنا نحن» (ص ١٨٢)

«كان يتكلم (الناروذى قائد التنظيم السرى) عن مصر ، ولكنى كنت أحس أن (مصر) التى يتكلم عنها غير مصر التى أعرفها .. وكان يتكلم عن (الثورة) ، ولكنى أحس فى أعماق أن الثورة التى يتكلم عنها غريبة تماما عن نفسى ، وكأنها ثورة أجنبية ، أو ثورة لا يمكن تحقيقها إلا فى الكتب» . (ص ١٨٠)

وعلى الرغم من هذا الرفض المضمر فقد انخرط فى العمل السياسى .

«تنفس الشعور المركب المتناقض الذى احتدم فى الحركة الثورية وكل ماحدث أن اندماجى هذا كبت اغتراباتى وشعورى بالغربة ، بل انقلب هذا الكبت إلى نوع من الموافقة والتأييد ، حتى جاء الوقت الذى أرى فيه الأوربية فى كل شيء ، حتى فى الثورة هى المثل الأعلى» . (ص ١٨٢)

إن الإخفاق فى إيجاد صلة مادية بين البطل والواقع ـ القرية ، والواقع ـ المرأة ، يؤدى به إما إلى الهرب من «قرية الواقع الرهيب» (ص ٥٢) ، أو إلى إعلاء العلاقة وتحريدها على المستوى النفسى ، فتصبح سابق «أروع وأسمى وأعظم» (ص ١١٤) من أن تكون مجرد هدف لحياته وكما لا يحل الهرب أو الإعلاء مشكلة الاغتراب النفسى والاجتماعى فإن اعتبار «الأساليب الأوربية» مثلا أعلى فى العمل السياسى لا يؤدى بدوره إلا إلى مزيد من الاغتراب عن العمل الثورى ذاته . إنه فى حقيقة الأمر هروب آخر لا يشفع له حس النوايا فى اكتشاف طريق يعبر حضنه عن «مشكلات بلادنا بالطريقة المحلية . وباللغة التى يفهمها شعبنا» . (ص ١٨٥) إن الكشف يحتاج دائما إلى مواجهة وتصدٍّ مرن وفعال لظروف العمل السياسى من أجل تطويعها لتعبير الواقع ، أما الهرب فهو نكوص أو انسلاخ لابد أن ينتهى بالبطل إلى تحول جذرى فى فكره السياسى والاجتماعى . لقد أصبح مؤمنا بأن «الإنسان نفسه . بوعيه ولا وعيه . بنفسانيه وحظه . هو القيمة العليا» (ص ٢٧٦)

وكان طبيعيا أن يقوده هذا الإيمان الجديد إلى كشف آخر

«أصبحت لا أؤمن كثيرا (بحدعة) قيادة الجماهير لتحقيق الأهداف التى نؤمن نحن بها» . (ص ٢٧٢)

فى حين تراجع لديه دور المثقف الثورى ليقتصر على نشر الوعى بين الناس بأن

«يهيئ لهم فرصا أكثر وأوسع لكى يحددوا هم أهدافهم ، ويسيروا نحوها بالسرعة التى يرونها تناسب ومقدرتهم» (ص ٢٧٣)

إن إشكالية وضع البطل هنا لاتكمن فحسب ، فى تحوله إلى الإيمان بالقيم الفردية ، واستبداله بالفكر الثورى الفكر الإصلاحى ، بل ترجع فى الأساس إلى إدراكه لطبيعة مسعاه الأول . واكتشافه لطبيعة ذلك المسعى المتدنيه ومن هنا فإن موقفه بعد فى حقيقة الأمر نهاية وليس بداية إن السخرية الكامنة فى هذا الموقف جعلت ناقدا مثل «لوكاش» يوجز تعريفه لذلك النمط الروائى بقوله «لقد بدأ الطريق ، لقد انتهت الرحلة» .[١٣]

(٦)

إن البطل فى «البيضاء» يجمع بين التكوين النفسى للبطل المعضل فى رواية المثالية التجريدية Abstract Idealism ونموذج البطل فى رواية رومانسية الاستبصار Romanticism of Disillusionment إنه مثل دون كيخوت ، يتطلع إلى

فهم مبهمة فى مواجهة تهاوى المثل فى الحياة الحقيقية ، ولكن إدراكه لاستحالة التحقيق يضاعف من تشبثه بذاتيته ، التى تحول بدورها دون دخوله فى علاقة إيجابية مع العالم . كذلك ترتكز الرواية على الحالة المزاجية للبطل ـ وتمثل انعكاس الأشياء على مرآة ذاته العنصر الثانى الأساسى فى الشكل الروائى إن قدره الداخلى بسوقه بإرادة لا راد لجبروتها ، هى ـ فى الوقت نفسه ـ إرادته . ، إلى إخفاق محتوم وإحباط نهائى . كذلك يفترب البطل من «أوبلوموف» بطل فلوبير ، فحاول أن يخلق توازنا حرجا بين الذات المنطوية والخارج المتناقض معها ، لكنه لا يلبث حتى يكرر كل شئ ، ويتبدد إيمانه فى كل القيم التى حاول اعتناقها وعندما يحار عالمه أمام ناظريه لا يجد حرجا فى أن يكشف فى قسوة عن عزلته ووحدته الروحية المخيفة ، ووقوفه أعزل فى مواجهة الزمن القاتل ، أو نهاية الأشياء .

إن نظام الأفكار فى «البيضاء» يتحلى فى شكل يرتكز أساسا على التوازى والمقابلة بين الفكرة المتصدرة عن طريق الموبولوج وتقبضها المعلل عن طريق الحوار ، متخذا نهجا واحدا متكررا يمكن تلخيصه على النحو التالى :

١ ـ الاحتشاد لمواجهة موقف ما
٢ ـ تفكيك الموقف عقليا لتبرير التسويف وتأجيل المواجهة
٣ ـ الإخفاق فى المواجهة
٤ ـ الارتداد إلى الذات وإدانتها .

ولعله من المفيد فى بيان هذا النهج أن نقوم بتحليل لأحد المواقف :

«كنت قد صممت على سذ كل تلك الوسائل الملتوية ؛ على أن أعترف لها بصراحة ، ومواجهتها بكل شىء ، وأن أتقبل النتائج بشجاعة مهما كانت »

إنه يحدد طبيعة الموقف ذهنيا ، ولكنه سرعان ما يبدأ فى تفكيكه :

«واعترافات كهذه لا تتم إلا فى جو معين . وهذا دقى قلبى »

وعندما يبدأ تفكيك الموقف بتبادل السلوك مع الغرض :

«جلست صامتا وقدمت لها سيجارة . وجلسا مدخن فى صمت »

وبدلا من المواجهة تبدأ المداورة والمناورة :

«وبدأت حديثا متصعدا عن الشقة الجديدة » .

«وعدنا إلى جلستنا وبدأنا حديثا فى السياسة » .

وهو يلجأ إلى الإمعان فى تفكيك الموقف لتبرير التسويف فى المواجهة

«كنت طوال الوقت أفكر فى الخطوة التالية ، والطريق إلى الخطوة التالية ، وكل ذرة فى كيانى تتأهب للحظة فظلت أختفر لها طيلة الأيام الماضية » . «وكنت من لحظة أن جاءت أقول لنفسى : هه الآن . ثم أعدل فى اللحظة التالية » .

«ووجدت جسدى يقشعر فجأة ، واعتقدت أن اللحظة قد جاءت ، فقلت لها

ـ فلسمع «رجاء بيرف» !

ومضت مستسلمة إلى «البيك أب» ووقفت بجانبها قلت لها

ـ سائنى

فنظرت إلى باستغراب قليل وقالت

ـ ما الأمر يا يحيى ـ آه ماالأمر ؟ »

هنا يصل الموقف إلى أقصى درجات تفككه ، فيأتى الفعل مهزأ على نحو يسخر بالنشوة النهائية .

«وانحنيت بدى وأنا أحملها فوق طاقتها لترتفع ثم تستقر فوق كتفها ؛ وظلت ترتجف حتى بعد أن استقرت فوق الكتف التحيف . لم أكن قد رشت هذه اللحظة ما أقوله ، كنت قد تركت كل شىء للظروف والصدفة ، ولهذا قلت بعد تردد

ـ ماوأيك ؟

ـ فقالت بنفس الدهشة

ـ فى ماذا ؟ »

إنه فى اللحظة التى بدأ فيها المواجهة كان قد قرر التمهيد للتراجع

«قلت وأنا أصحبها لأحيل الموضوع كله إلى نكتة ، حتى إذا فشل المشهد لا أصاب بخيبة أمل كبيرة .

ـ فما قلته فى ذلك الخطاب .. أتذكرين ؟ »

وعندما تتحلى حقيقة الموقف تبدأ حركة الارتداد المضادة

«حدث كل شىء بسرعة ، وبسرعة أيضا انتهى المشهد . وكنا لا نزال على وقفتنا بجوار «البيك أب» . وأنا أنظر إليها بنظرات تحمل الملقت والكراهية وخيبة الأمل . وأكبر من هذا فيضان عارم من الخجل ؛ خجل منها ومن نفسى » . (ص ١٠٥ ـ ١٠٩)

إن إخفاق البطل فى إقامة علاقة إيجابية سوية مع العالم ينعكس على المستوى التعبيرى فى كثرة استخدام معان مجردة لوصف علاقات لابد أن نرتكز على أساس مادى فسائنى «أروع وأعظم وأسمى» (ص ١١٤) ، والمارودى «أكاد أوقعه إلى مرتبة التقديس» ، كانت آراؤه فى نظرى هى دائما أسلم الآراء ، وذكاؤه أحدّ ذكاء» ـ (ص ١٧٩) إن استخدام أفعل التفضيل هنا يحدد لطبيعة العلاقة ، ودليل على خيبتها وعدم تحددها ـ وهذا ما أدى إلى مثلها على المستوى الواقعى . وتحولها إلى عنصر هادم للشكل الفنى .

أما الشكل فى «قصة حب» فيعتمد على حركة أساسية ، قوامها التفاعل بين الذات والآخر ، وبينها وبين العالم فحمزة على النقيض من يحيى ، يعثر على الصيغة الصحيحة التى تتيح المصالحة بين القيم التى يسعى إلى تحقيقها والواقع الاجتماعى. إنه مثل «قبلهام ميسنر» يحكمه هدف سعيه ، هو تطوير ملكاته الفردية فى إطار المجتمع الذى يسعى إلى تطويره ـ وهذا تصبح الرواية ـ مثل رواية التكوين النفسى والفكرى Bildungsroman ـ شكلا من أشكال التصبح الرحول

وإذا كان يحيى يبدأ من مقولة الذات خارج الجماعة ، فإن حمزة يبدأ من موقع معاير ، إنه مع الجماعة ، ومن هنا يصبح التحامه بها ممكنا . إنه يرتكز على قاعدة صلبة قوامها الإيمان بالجماعة ، ومقابل الواقع القلق خارج النفس بالواقع الثابت الملىء داخلها ومن ثم يصبح

تحته من أجل تعميق حضور هذا الإيمان كما يعادل الحياة ذاتها ؛ يدفع إليه نفور الصدفي وليس نفور الواحب وحده . ويحقق الكاتب هذه الغاية عبر من خلال سبع روائية متماسكة . فالفقرة الافتتاحية في الرواية تشير إلى طرف الخيط الذي يمسكه الكاتب في مهارة وإحكام ، متصاعدا به نحو الذروة أو نحو لحظة تنوير denouement مرسومة ومخططة ونبدأ الرواية هكذا :

« ليست أول محطة ترام في شبرا البلد بداية خط فقط ، ولكنها قبل هذا مركز تفاعل مستمر بين القاهرة وضواحيها ، وبين المدينة والمصانع الكثيرة المبعثرة حولها تحد عليها الفلاحين القادمين إلى مصر ونحد العمال ونحد في يوم بناير دائما حمرة »

إن **حمرة** الفرد تأتي بعد العشات الاجتماعية الأخرى وليس قبلها ، كما أن رحلته من هذا الموضع إلى **« قلب الناس »** في المشهد الختامي للرواية ليس إلا تحسيدا لفكرة تحقق الذات والوصول إلى معنى للحياة . ويصور الكاتب في نفس الفقرة الحركة الأساسية في الرواية ، حركة التفاعل المستمر بين **« القاهرة وضواحيها »** ، وبين **« المدينة والمصانع »** ، إنها تمثل في الحقيقة طبيعة العلاقة الديناميكية بين حمرة والواقع ، وارتكاز الحركة على التفاعل بدلا من السافر على مركزية المكان (القاهرة) كما يعتقد من موقع البطل المحوري .

ولحظة التنوير في الرواية تتجلى في مستويين متفاعلين ، يتمثل أولهما في التوحد مع الآخر ، ويتحقق ثانيهما في الالتحام العضوي بالجماعة ، ويحققها الكاتب فنيا باستخلاص العناصر الصالحة لتركيب المواقف والأحداث تركيبا دراميا متصاعدا نحو هذا الهدف . وتقوم اللغة بمهمة حيوية ، فتبدو الألفاظ متداخلة ومتشابكة في نسيج مسجم من المشاعر والأحاسيس ، تصل المستوى الأول للحظة التنوير :

« كانت هناك ، ويدها على كتفه ، والقهوة في يده ، وفورة في قلبه ، وحمرة في عينيها ، وابتسامتها لا تزال ترتجف ، ورجفتها في أنفاسه ، وأنفاسه تتلاحق ، وأفكارها معلقة بأنفاسه ، وأفكاره عائمة ، والعتمة في ملامحها ، وعينيها طالت ، ثم حاءت ، ومجيئها سعادة . والسعادة في صدره ، وفي صدره رضاء ، ورضاؤها واضح ، وفي وضوحه هيام . وهيامه حائف ، وخوفها بتلاشى ، وخوفه بمت إلى الأمس . وبالأمس كان يهذر ، وهديره الآن مسموع ، وهديرها فاتر . والقهوة هي الأخرى قد بدأت تزن وتفور » (ص ٢٠٩)

إن هذه الذروة ذاتها تتحقق على نحو آخر في لحظة كشف باهرة **« ويسدا له الأمر مستحيلا . مستحيل أن يكون المكان الذي ظل يبحث عنه لبهرب من مطاردته ، ومن الناس الذين قد يتطوعون لإمساكه ، أن يكون هذا المكان الأمين ، هو قلب الناس أنفسهم » (ص ٢٠٢)**

وإذا كانت **« البيضا »** تمثل الوجه السلبي من مشكلة اغتراب البطل المعضل وانتمائه فإن **« قصة حب »** تنطلق من رؤية ملحمية للحياة ، تقوم على الإيمان بفكرة البطولة ، وقدرة الإنسان على التحقق . وكما أن التحقق الكامل يكاد يكون مستحيلا للواقع ، فإن **« قصة حب »** تعبر عن لحظة نادرة في حياة الفرد والجماعة ، كما تعبر عن فترة بعاظم الوعي الجماعي خلال مرحلة بعينها ، ولكنها تبقى رؤية معزولة عن كثافة الحياة وكليتها .

هوامش

(١) Goldmann Lucien Towards a Sociology of the Novel - Tavistock Publications Limited 1975 Cambridge Univ Press, PP 11-13

(٢) على الرغم من أن فلوبير ينتمي تماما إلى المرحلة الواقعية فإن بعض رواياته ، وخصوصا «مدام بوفاري» Madame Bovary ورواية «التربية العاطفية» L'Education Sentimentale تبعد من روايات المرحلة الانتقالية ، التي تهتم بالتحليل النفسي للبطل وبإشكالية وضعه في المجتمع

(٣) Goldmann, op cit pp 10-16
يرى جولدمان صورة اقتصاد مفهوم البطل المعضل على أعمال روائية بعينها ، مثل رواية «دون كيخوت» Don Quixote لسرفانتس ورواية «الأحمر والأسود» Le Rouge et le Noir لستندال ، ورواية «مدام بوفاري» Madame Bovary لفلوبير ، ورواية «التربية العاطفية» L'Education Sentimentale ، له أهميته في حين لا يمكن تعميم المفهوم على روايات أخرى مثلا ، حيث نستطيع أن نجعل عالما وأبطالا عالميا ، ونركز على فهم عرضه جماليا

(٤) الرومانتيكيون هم الشعراء المتحولين ، كانوا يعتمدون الشعر العالي العربي القديم بدءا بحروب فرنسا ، في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، وعالجت العاطفة الأساسية في شعرهم في عادة المرأة وتقديسها (أنظر تحديد وهبة معجم مصطلحات الأدب ، بيروت ، مكتبة لبنان ١٩٧٤ ، ص ٤٨١) .

(٥) Lukacs George The Theory of the Novel - MIT press 1971 pp 104-116

(٦) Ibid. pp. 117-120
ويطلق جولدمان في كتابه « نحو رؤية اجتماعية لفن الرواية » على هذا النمط الروائي اسم « الرواية الذاتية » ـ أنظر Towards a Sociology of the Novel

(٧) Goldmann op cit, p 3

(٨) حلم مركاب « اغتراب الشعب العربي ـ المستقبل العربي (٢) ، ٧ / ١٩٧٨ ص ١٠٦ ـ ١١٤ . وانظر أيضا « الاغتراب ـ عالم الفكر » ، إبريل ـ مايو ١٩٧٩ ، ص ١٣ ـ ٤٠

(٩) يوسف إدريس « البيضا » ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٠

(١٠) يوسف إدريس « قصة حب » ، القاهرة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ .

(١١) من أهم السمات المميزة لشخصية البطل السلبي انعكاس صورته على الآخرين ، فهو يعكس ذاته على مرآته لترتد إليه فتصبح انعكاسا للانعكاس .
انظر أمثلة الهامش . الوجوه المتعددة للبطل السلبي ن ، وشم ، عبد الرحمن محمد الربيعي ـ الفاتح ، نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٧٩ ، ص ٨٤ ـ ٨٥

(١٢) انظر الدكتور شكري عياد « بحاريب في الأدب والنقد » ـ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٢١١ ، ٢٥٨ .
لمزيد من التفصيل عن علاقة البطل بالجماعة انظر كذلك
ـ شكري عياد « البطل في الأدب والأساطير » ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٧١
ـ أحمد الهواري « البطل المعاصر في الرواية المصرية » منشورات وزارة الإعلام ، العراق ، ١٩٧٦

(١٣) Goldmann op cit, p. 5.

وجهة النظر في الرواية المصرية

أنجيل بطرس سمعان

تعد «وجهة النظر» من أهم النواحي الفنية التي برزت في مجال النقد الروائي ، خصوصا فيما يتعلق بالرواية الحديثة وبالخاصة الأخيرة من هذا القرن . فقد أكد «هنري جيمس» الروائي والناقد المعروف أهميتها في أواخر القرن التاسع عشر ، والنقاد مهتمون بها ، بحيث لا يكاد يخلو مؤلف في النقد الروائي الذي ازدهر بشكل ملحوظ في العقود الثلاثة الأخيرة من فصل أو بعض فصل في موضوع وجهة النظر .

وسنحاول في هذا المقال دراسة «وجهة النظر» في نصف عدد من الرواية المصرية ، وذلك بعد عرض موجز لبعض آراء النقاد في هذه الناحية الفنية للرواية بوجه عام

ولعله من المفيد أن نشير بداية إلى أن تعبير «وجهة النظر» ثنائي ، بل قد يكون ثلاثي الدلالة ، فقد نعني «وجهة النظر» فلسفة الروائي . أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو عبر ذلك من نواحي الحياة الإنسانية ، وقد نعني في أبسط صورها في مجال النقد الروائي «العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية» . وهو ما نرمي إليه هنا ، وإن كان من الصعب ـ أحيانا ـ الفصل بين فلسفة الروائي ، وما يختاره من أساليب فنية

وقد استخدمنا هنا التعبير العربي «وجهة النظر» لترجمة التعبير الإنجليزي point of view ، وهو التعبير الذي استخدمه هنري جيمس ، ودأب النقاد من بعده على استخدامه ، بالرغم مما قد يبدو من عدم دقته ، والذي نرى أنه أقرب إلى التعبير الإنجليزي في غيره كـ «زاوية الرؤية» مثلا .

كتب الناقد المعاصر **فيليب ستيفيك** يقول . «ورغما كان تعبير وجهة النظر تعبيرا غير مرضي ، إذ يمكن أن يشير ـ بنفس الدرجة ـ إلى الاتجاه العقلي (السياسي أو الديني أو الاجتماعي) لعمل ما ، أو إلى موقف المؤلف الوجداني الذي ينصبغ من النغمة Tone المتأثرة نحو الموضوع الذي يعالجه (كأن تكون نغمة ساخرة أو سوداوية مثلا) ، أو إلى الزاوية التي يروى منها العمل القصصي» .[1] ثم يضيف . «وبالرغم من أن هذا التعبير له أكثر من دلالة أو معنى ، فإنه ـ في معناه الثالث ـ قد أصبح أمرا ثابتا . ولم تنجح المحاولات في أن يستبدل به تعبيرات أكثر دقة مثل «بؤرة السرد Focus of narration» مثلا» .

ويؤكد هذا الناقد ـ الذي يستعرض نماذج من النقد المعاصر في كتابه «نظرية الرواية» ـ أنه ما من ناحية من نواحي التكنيك الروائي قد بوشرت وحللت ، واختلف بشأنها الآراء ، مثلما حدث لدى نقاد الرواية في العصر الحديث على الأقل ، بالنسبة لموضوع «وجهة النظر» ، بل إن «وجهة النظر» قد أصبحت في رأيه «نقطة التجمع rallying point» للحركات المختلفة في مجال الرواية

وفي محاولة لتفسير الاهتمام المتزايد «بوجهة النظر» يقول **ستيفيك** «لعله من الخير عند تناول أي روائي حديث مثل كونراد . أو هوكنر . أو فرجينيا وولف ، أو مان . أو كامو . أو جويس كاري . بشكل معين . أن نبدأ هذا التناول بوجهة النظر ، لا لأنها تعرضه الجوانب الحديثة لكتابة الرواية فحسب ، بل نظرا للاتجاه الحديث كذلك ، نحو الاهتمام بالعقل المدرك» .

وهو في هذا على حق . فقد أصبح «الوعي» ـ على نحو ما يسمى به «العقل المدرك» في المعتاد ـ لا مجرد أداة فنية لنقل الأفكار والأحاسيس ، بل أصبح هو الموضوع الرئيسي في كثير من الروايات الحديثة . ومع ذلك فليست الروايات الحديثة أو الرواية النفسية وحدها هي التي تتطلب إدراكا واضحا من جانب القارئ «لوجهة النظر» ، بل إن

ذلك بتعداها إلى عدها من أنواع الرواية : «ذلك أن مهما لوجهة النظر في الرواية بحدد ـ إلى مدى بعيد ـ إدراكنا لنظام القيم وتركيب المواقف بها ، بل لعله من الواجب أن نعترف ـ ولو بشيء من الارتياح ـ بأن حكمنا على قيمة الرواية يتوقف ـ في الواقع ـ على إدراكنا لوجهة النظر بها» .[2]

ويخلص هذا الناقد إلى أن دراسة «وجهة النظر» . وما تثيره من نقاط قد تبدأ بالتكنيك وتنتهي إلى نظرة الروائي الكلية إلى الحياة . وهو في ذلك على حق ـ كما سنرى ـ فيما قبل عن موضوعية الروائي العبقرية ، بطل من الصعب أو المستحيل الفصل بين اهتماماته الفنية أو الجمالية ، واهتماماته الخلقية بوجه عام .

ويرتبط هذا القول بنقطة جوهرية من الناحية الفنية هي . من صاحب «وجهة النظر» في الرواية ؟ هل هو الروائي ذاته (ديكنز أو تولستوي أو تشيخوف أو يوسف إدريس مثلا) أم هو الراوي الذي قد يكون واحدا من شخصيات الرواية ، أو الشخصية الرئيسية منها ؟

فإذا كان الروائي ذاته هو صاحب «وجهة النظر» فهل أي مدى يمكن له أن يقتحم العالم الخيالي الذي خلقه ليخاطب القارئ ، ويعلق على الأحداث والشخصيات ، ويبدي رأيه في أمور قد تتصل اتصالا مباشرا بموضوع الرواية . أو قد لا تتصل به بشكل مباشر ؟ ولعلنا نجد هنا نقطة البداية لاهتمام النقاد بوجهة النظر ، وارتباطها بالنواحي الفنية أو الأركان الأخرى للرواية

فإذا ألقينا نظرة سريعة على الموضوع من الناحية التاريخية ، وجدنا أن الاهتمام بوجهة النظر أو بعلاقة الروائي بالراوي وبموضوع الرواية من أحداث وشخصيات . قد جاء مرتبطا بالنظرة الحديثة إلى الرواية «بوصفها وحدة عضوية متكاملة» من ناحية ، وصدى لدور الروائي أو الراوي ـ إذ لم يكن التمييز بينهما إذ ذاك أمرا ذا بال ـ في الرواية الواقعية الفضفاضة . ذلك الراوي العارف بكل شيء omniscient ، والموجود في كل مكان omnipresent ، الذي لا يجد غضاضة في تحريك الشخصيات ، وتوجيه الأحداث ، وإصدار الأحكام مدرجات متفاوتة من الملا موضوعية . بل يرى ذلك حقا مكتسبا من حقوقه . يدافع عنه بوصفه مبدع ذلك العالم بشخصياته وأحداثه

وهكذا كان الراوي أو (المؤلف) يظهر على مسرح الأحداث تارة ، ويختفي تارة أخرى . يخاطب القارئ مباشرة أحيانا ، محاولا خلق علاقة وثيقة معه بأن يفحمه في أحداث القصة ، وفيما يصدره من أحكام . وأحيانا يبتعد كلية حيث لا يكاد يشعر القارئ بوجوده

ولقد كان ارتباط ذلك ـ خصوصا في حالات الغلو في استخدام ذلك الحق ـ بالإخلال بحق الإيهام بالواقع الذي كانت الرواية الواقعية في القرن الثامن عشر والجزء الأكبر من القرن التاسع عشر في أوربا تسعى إلى خلقه على نحو لفت النظر إلى أهمية تحديد وجهة النظر . أو تحديد دور الراوي وارتباطه بنواحي الرواية المختلفة . لقد عاب هنري جيمس مثلا على أحد الروائيين ـ وهو الروائي الإنجليزي أنتوني ترولوب ـ تطفله بأنه يستطيع أن يفعل ما يشاء بأحداث رواياته وشخصياتها . وعد هذا مثلا من أمثلة الغلو ، كما أخذ على ثاكري أخاذه دور «محرك الدمى» الذي يقدم عرضا للدمى وكأن شخصياته لا إرادة لها ، وأن كل حياتها مستمدة من إرادته الخاصة .

لقد أدرك الروائيون منذ البداية أن هناك أساليب متعددة ، وأن الإيهام بالواقع من واجبات الروائي ، ولكن نظرتهم إلى أهمية ذلك ، ووسائل تحقيقه ، قد اختلفت بدرجات متفاوتة ، فمنهم من فضل مثلا إسناد دور الراوي «لشاهد العيان» ، الذي يروي ما حدث له أو لغيره من شخصيات الرواية ، وذلك إمعانا في تقوية الإيهام بالواقع ، ومنهم من ادعى أن دوره لا يعدو نقل ونقد وقعت في يده أو تخيلها . وفي كلتا الحالتين استخدم الروائي ضمير المتكلم «أنا» ، فتحددت بذلك «وجهة النظر» و«مجال الرؤية» على نحو ما ، بخلاف الحال عند استخدام الراوي الغائب «هو» الذي يتمتع بأسلوب «العارف بكل شيء» حيث يصبح تحديد وجهة النظر أكثر صعوبة . ذلك أن استخدام هذا النوع من الراوي يتضمن الاعتراف بوجود المؤلف على مسرح الأحداث ، وقد يعني هذا اقتصاره على تقديم الأحداث والشخصيات وخلق الخلفية والربط بينها ، وقد يعني أيضا قيامه بالتعليق وإصدار الأحكام ، مع ما في ذلك من مرور في الرواية في رأي بعض النقاد ، وإثراء للرؤية التي تقدمها في رأي البعض الآخر .

ويربط الناقدان «روبرت شولز» و«روبرت كيلوج» بين القصص الذي يحاكي الواقع وبين ظهور «شاهد العيان» ، ويشيران إلى أن «الاهتمام بتفصيلات الزمان والمكان ، والإيحاء بالصدق ، والكثير من الصفات التي نعدها علامات مميزة للواقعية في القصص ، هي الوظائف الطبيعية لوجهة نظر شاهد العيان»[3] . وهما يذهبان إلى أن ما نشعر به ونستحبب له من عناصر واقعية في بعض الأعمال غير الواقعية ، مثل «الكوميديا الإلهية» و«رحلات جاليفر» ، إلى جانب الأعمال الأكثر واقعية مثل «مول فلاندرز» لدانيال ديفو : و«باميلا» لصموئيل ريتشاردسون ، من روايات القرن الثامن عشر في انجلترا مثلا «إنما يرجع جزئيا إلى نوع التلوين الذي يصبغه الراوي شاهد العيان أو راوي السيرة الذاتية على الأحداث التي يرويها»[4] . أما الراوي «العارف بكل شيء» فيعده هذان الناقدان امتدادا للشاعر الملحمي الذي يجمع بين الخلق والتأريخ ، ويتمثل في رائعة «سرفنتيس» المسماة دون كيخوت وبعض الأعمال الروائية في القرن الثامن عشر ، ولكنه يصبح الشكل السائد تقريبا في القرن التاسع عشر ، وذلك نتيجة لمؤثرات كثيرة في أعمال مثل «الحرب والسلام» لتولستوي ، و«مدل مارش» لجورج إليوت . و«الأحمر والأسود» لستندال ، و«سوق الغرور» لثاكري

أما في بداية العصر الحديث . فقد ثار النقاد بقيادة هنري جيمس على هذا النوع من الراوي ، وعلى الرواية التي يظهر فيها وأكد جيمس أهمية وجهة النظر الواحدة المحددة في كتاباته النقدية ، وخاصة في المقدمات التي كتبها لرواياته في طبعة نيويورك المعتمدة لأعماله (١٩٠٧ ـ ١٩٠٩) التي شبهت ـ لأهميتها في مجال النقد الروائي ـ بكتاب أرسطو «فن الشعر» . طالب جيمس باختفاء المؤلف من الرواية ، مؤمنا بأن القصة يجب أن تحكي ذاتها ، وذلك عن طريق «مسرحة الحدث» أو «عرضه» وليس عن طريق «السرد» أو «التلخيص» ومن هنا برزت

أهمية «وجهة النظر»، أو «الوعى المركزى Central Consciousness» الذى ترى مادة الرواية كلها من خلاله، فيحقق استقلالها عن العمل الروائى من ناحية، ويضفى عليها وحده وحدانية أو دهشة من ناحية أخرى.

كتب «نورمان فريدمان»، وهو واحد من أهم النقاد الذين عالجوا موضوع «وجهة النظر»، قائلا: «استحوذت على جيمس فكرة العثور على «مركز Centre» أو «بؤرة Focus» لقصصه. ورأى أن المشكلة يمكن حلها إلى حد بعيد بالبحث عن وسيلة يمكن عن طريقها تحديد أداة للسرد وذلك بوضع الحدث داخل إطار من وعى إحدى الشخصيات من داخل الحبكة ذاتها.

«وهكذا فما دام المؤلف العارف بكل شىء، الكثير الكلام، وعبر المقدر للمسئولية، الذى يحطم الوهم، ويحكى القصة كما يراها هو لا كما تراها إحدى الشخصيات، قد استبعد بهذه الوسيلة فإن القصة ستزداد حدة ووضوحا وترابطا»[5].

ولا يتسع المجال هنا للإفاضة فى وصف ما قام به جيمس من تجارب فى مجال وجهات النظر. أما ما يجب التنويه به هو أن ثلث التجارب قد ارتبطت بنوع معين من الرواية. كان جيمس عاوسه، ويدعو إليه بشكل مكثف. وهو الرواية القائمة على الاهتمام الصادم (بعض الشىء) تمسائل الشكل والبناء، ومسرحة الحدث. كلما أمكن ذلك، والاعتماد على وجهة نظر داخلية محددة. أما نماذج الرواية الواقعية التى أطلق عليها وصف «الوحوش الخيفية القصصاضة» فقد تناولها جيمس ومن بعده بلاميذه وأتباعه بكثير من النقد، ولم تنج منه أعمال الروائيين كبار مثل تولستوى وتاكرى وجورج إليوت وغيرهم.

وقد برز من هؤلاء الأتباع ناقدان كان لهما بالغ الأثر فى انتشار فلسفة جيمس الروائية، وخصوصا فيما يتعلق بوجهة النظر، هما: **ولربن بيتشنش Warren Beach**[6] و**برسى لبوك Percy Lubbock**[7]. أما الأول فقد اتجه على عاتقه مهمة تطبيق نظرية «وجهة النظر» وتطبيقها على أعمال جيمس، والتمييز بين وجهات النظر المتعددة وتبويبها

«فرق بين تقلبات جيمس المحسوبة لبؤرة الرؤيا وبين تغير وجهة النظر عبر المقدوسة والمتنعلة داخل الفصل الواحد. بل داخل الفقرة الواحدة. وذلك التناول المباشر الخارجى للشخصيات كالذمى. الذى يعد تهديدا صارخا للإيهام والألفة لدى عدد من الروائيين»[8].

أما الناقد الثانى «برسى لبوك» الذى أصبح كتابه «صنعة الرواية» وثيقة مهمة فى باب النقد الروائى. فقد ربط بين وجهات النظر المختلفة وبين النوعين المعروفين من قديم الزمن لتقديم مادة الأدب وهما «التقويم المباشر وغير المباشر». كتب يقول

«إن الفن القصصى لا يبدأ حتى يرى الروائى قصته كشىء يرى أو يعرض. وحتى حكى القصة ذاتها لا أن حكيها المؤلف،

ولما كان على القصة أن تبدو صادقة، فمن الواضح أن ذلك لا يتحقق بمجرد القول «فإذا ما كان «الصدق» الذى مسأله «تصوير ملزم Compelling rendition»، أو خلق إيهام بالواقع، فإن المؤلف الذى يتحدث باسمه عن حياة الشخصيات ومصائرهم، إنما يضع عقبة إضافية بين الوهم والقارئ بمجرد وجوده. وهو لكى يتخطى هذه العقبة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخر»[9].

ومن هنا كانت إحدى الوسائل التى استخدمها جيمس ونادى بها هى أن تحكى القصة كما لو كانت إحدى الشخصيات هى التى تحكيها، ولكن بضمير الغائب، فيرى القارئ الحدث كما ينعكس على وعى شخصيه متشاركة فى الحدث، أى إنه يراه مباشرة كما يقع على ذلك الوعى، وبذلك يتفادى الروائى دفع الحدث إلى الخلف بالمسافة التى يستلزمها السرد الاسترجاعى بأسلوب ضمير المتكلم والفرق بين الطريقتين هو أنه بدلا من تلقى «موجز» لما حدث، نرى الحدث فى أثناء وقوعه، ونرى الوعى يستقبل الحدث أى فى حركته الأصلية وهو يصدد التفكير والحكم».

وهكذا نرى حقا بداية الرواية الحديثة من ناحية، والثورة على الرواية الواقعية فى عصرها الذهبى من ناحية أخرى. ومن الجدير بالذكر أن هنرى جيمس لم يستخدم هذا الأسلوب إلا فى أعماله المتأخرة، مثل رواية «السفراء The Ambassadors» مثلا. أما فى رواياته المبكرة فكان يستخدم أسلوب ضمير الغائب فى معظم الأحوال. ولكنه يمتنع عن الإفصاح عن وجهة نظره كمؤلف بالتعليق مثلا إلا فيما ندر. ومن الطريف أنه فى روايته «صورة سيدة» التى تعد من أفضل أعماله، قد سمح لنفسه بالتعليق لكسب ود القارئ لمطلته إيرابيل آرتشر[10]، باستخدام وجهات نظر داخلية ومتعددة لمحبانا

ثم جاء جوزيف كونراد وعالج «وجهة النظر» باستخدام أسلوب «شهود العيان» ولم يستخدم «الوعى» كأسلوب هى تقوم عليه الرواية كلية تقريبا إلا فى الفترة التالية. مع بدايات القرن العشرين. على أيدى جويس وفرجينيا وولف وبروست وغيرهم من كبار الروائيين فى هذه التجريب والتحديث، حيث حل أسلوب «تيار الوعى» محل أساليب السرد التقليدية، وهدم البناء التقليدى للرواية، واعتمدت الرواية لا على التسلسل الزمنى، بل على المنطق الداخلى، واختلف الأسلوب العام من روائى لآخر.

فإذا عدنا إلى مجال النقد وجدنا أن مدرسة جيمس النقدية قد سادت أو كادت تسود مجال النقد الروائى طوال فترة انتشار الرواية التجريبية فى أوربا وأمريكا، وأنها أحدثت تحسن مع بداية بدء العمل نحو هذا النوع من الرواية، ومع بداية العودة إلى الرواية الواقعية فى الرواية المعاصرة[11]، أى فيما بعد الحرب العالمية الثانية، وإن لم يبته عهد التجريب تماما كما يعلم، وخاصة فى أوربا، وفى فرنسا بوجه خاص.

ولعله من المفيد أيضا أن نذكر أن فلسفة جيمس وأتباعه قد لاقت بعض المعارضة حتى فى ذروة انتشارها، فقد تصدى «إ. م. فورستر» للرد على بعض آراء لبوك، وذلك فى كتابه «أركان الرواية»[12].

وانضم «ألدوس هكسلي» إلى فريق المعارضة. وكتب «وين بوث» الذي قدم دراسة قيمة لموضوع «وجهة النظر» يقول:

[حين قال هنري جيمس: «إن موضوع الطريقة المتشعب المتشابك بأكمله إنما تحكمه العلاقة التي تربط بين الراوي والحكاية»، كان عليه أن يتوقع أن مقادا كثيرين، مثل إ. م. فورستر سيختلفون معه.][13]

أما فورستر فقد عد الموضوع «مجرد ناحية فنية تافهة»؛ فهو يرى أن الميزة الأساسية التي يتمتع بها الروائي هي المعرفة ـ التي لا يعوقها عائق ـ بكل شيء Unhampered omniscience والتي عن طريقها:

«يمتلك ناصية جميع أسرار الحياة، وأنه يجب ألا يحرم من هذا الامتياز. يسأل أحيانا: كيف عرف الكاتب ذلك؟ ما موقفه؟ إنه ليس منصفا، إنه يغير وجهة نظره من محدود المعرفة إلى العارف بكل شيء، ثم يعود إلى الموقف الأول مرة أخرى. إن مثل هذه الأسئلة تحمل كثيرا من حو دور الفضاء ـ إن كل ما يهم القارئ هو ما إذا كان نحول موقفه وتغلله للحياة الداخلية مقنعا أم لا»[14].

ويرى «نورمان فريدمان» في عرضه لتطور النظرة إلى «وجهة النظر» أن أهم إضافة للموضوع من وجهة نظر المؤيدين قد حدثت في الأربعينيات من هذا القرن في كتابات الناقد المعاصر المعروف عاموك شيرور الذي يعدها لا مجرد وسيلة لجعل «التقديم» أو «العرض» أكثر تراصا وحدة، أي «شكلا من أشكال التحديد المسرحي، بل بوجه خاص وسيلة لتحديد الموضوع»[15] هي وأيه «أن الرواية تكشف عادة عن عالم مترع من القيم والمواقف، وتما يساعد المؤلف في بحثه عن تعريف في هذه القيم والمواقف أن يكون هناك وسط ضابط عن طريق أساليب وجهة النظر ووسائلها، فعن طريق هذه الوسائل يمكن الفصل بين تعاملاته وأفكاره الشخصيانه وبين تعاملات شخصياته وأفكارها للقصة، فيستطيع بهذا الشكل أن يقيم تعاملات شخصياته وأفكارها للقصة بشكل مسرحي عن طريق علاقة كل شخصية بالأخرى داخل إطارها»[16].

بيد أن نصيب أيه كما دافع أتباع جيمس عن فلسفته الروائية وموقفه من «وجهة النظر» المحددة بوجه خاص فإنه انبرى في مقالة لاحقة عدد من كبار النقاد والدارسين للدفاع عن المؤلف ـ الراوي العارف بكل شيء، وكان من بينهم الأستاذة «كاثلين تيلبسون» في المحاضرة التي ألقتها عباسة تعيينها أستاذا لكرسي الأدب الإنجليزي بإحدى كليات جامعة لندن في مطلع سنة ١٩٥٩ تحت عنوان «الحكاية وحاكيها».

تبدأ الأستاذة تيلبسون تناولها للموضوع بقولها إن الرواية الحديثة تقصها شخصية معينة، هي شخصية الراوي الذي يظهر بشخصه:

«فليس هناك شخص يقف خارج القصة ويقول «أنا» ويشرح كيف يعرف ما يحدثنا به، ويخاطب القارئ، ويحلل، ويسر بالأسرار. ويتملق ويباشد. فحين (القراء) ضيوف غير مدعوين، فليس هناك ترحيب ولا ضيافة، فقد أخفق السياق الاجتماعي الذي كان يخصنا كقراء»[17].

وتوضح الكاتبة أنها إنما تتحدث من منطلق الخسارة التي سببت بها الرواية لنبحة لذلك. فالراوي الذي يشار إليه «بالراوي المقتحم للقصة» ليس وسيلة بدائية غير فنية حرفاء، وليس قبضا من حب الاستطلاع والكشف عنها... بل هو أسلوب أو منهج method، يتطلب مهارة عظيمة، وأداة من أدوات الفن الروائي الأكثر رقة.[18]

وتشير الكاتبة إلى أنه يمكن أن يساء استخدام هذه الطريقة، فكثيرا ما يساء لمستخدام الأنواع الأخرى من أنواع الراوي المحدد أما إمكانياتها وتنويعاتها فلا حدود لها كما توضح ذلك بالأمثلة من الرواية الإنجليزية في جميع عصورها ـ وكما يمكن أن نصنع نفس الشيء بالإشارة إلى الروسية. وبعض نماذج الرواية للمصرية ـ كما سنرى.

وتشكل بعض المكاسب التي يمكن أن يحققها مثل هذا الراوي في أنه يمنح صوته لتلك الشخصيات التي لا صوت لها؛ أي التي لا تستطيع التعبير عن ذاتها. ويضيف بعدا إضافيا للرواية التي تقدم صورة للماضي، كما هو الحال في كثير من روايات القرن التاسع عشر.

«فهو يصل الماضي بالحاضر، يتذكر ويقارن ويتأمل مرور الزمن، يصبح صوت الشاعر الذي يضيف منظورا جديدا، وبعدا جديدا للرواية. وهنا لا نرى مجرد أسلوب فني. بل شيئا أكثر أهمية، نرى امتدادا لأمن الرواية كله»[19].

أما نورمان دانيال، الذي تناول الصلة بين تعليق المؤلف الراوي والقصة بقدر كبير من التفهم الواعي فقد عبر عن صعوبة الفصل بين شتى المهمة التي يقوم بها الروائي أو الأديب الفنان بوجه عام، على خلاف غيره من الفنانين، كالمصور والموسيقي والممثل، بقوله:

«إن الكاتب يمر دائما بين صعوبة تقديم الشيء ذاته وبين سهولة الإدلاء عما يحس به نحوه... ولكن الأدب يشتق حياته من هذا الصراع ـ وهو صراع أساسي لجميع أشكاله. ونرتبط به مشكلة وجهة النظر ارتباط الجزء بالكل»[20].

ولعل إدراكه لهذا الصراع كان أحد الأسباب التي جعلت هنري جيمس أن ينادي بالتفريق بين الرواية من حيث هي نوع أدبي. وبعض الفنون الأخرى التي لا يعاني روادها من مثل هذا الصراع كالتصوير والموسيقى والعمارة، وذلك في محاولة للتخلص من اقتحام دائبة المؤلف لقصته، وهو ما نادى به ت. س. إليوت في مجال الشعر أيضا.

وفي مقال بعنوان «المسافة ووجهة النظر» محاولة للتنصيب»، يبدأ «وين بوث» بمعارضة القول بتفضيل أسلوب من أساليب وجهة النظر على غيره تفضيلا مطلقا، ويشكك في قيمة «التعليقات التي يصدرها الناقد بصدد السرد أو الإيهام بالواقع أو المسافة التي يحب قيامها بين الروائي ومادته»، مؤكدا أن هذه النواحي الفنية ليست هدفا في حد ذاتها، ولكن أهمية تحليلها ترجع إلى الكشف عن أسباب نجاح العمل الفني أو فشله. ويذهب بوث إلى أن الفرق بين استخدام أسلوب ضمير

المتكلم وأسلوب ضمير الغائب مثلا ليس بالضرامة التى نظنها ، وأن الأهم بكثير هو أن نحدد بدرجة أكبر من الدقة والوضوح انماط صفات معينة بتأثيرات أو نتائج محددة مرغوب فيها .[٢١] . وهو فى سبيل ذلك يقدم فى مقاله تصنيفات للراوى ووجهه النظر «أكثر تفصيلا» ، وكما يزعم «أكثر نراه» .

فإذا أردنا إلقاء نظرة سريعة على هذه التصنيفات وجدنا أن بوث لم يقدم إلينا منها عددا أكبر مما فعل غيره من النقاد . بل يطلق عليه تسميات وصفية لا نكاد نجد فى بعض الحالات ولكن لما كان بعضه قد أصبح جزءا من قاموس نقد وجهة النظر فسنحاول نقل شىء منها إلى اللغة العربية ، بالرغم مما نجد من صعوبة نقلها بنفس الدقة والقصد فى اللفظ

بدأ بوث بالتمييز بين هذه التصنيفات لصوت المؤلف

(أ) المؤلف الضمنى (ذات المؤلف الثانية) Implied Author
(ب) الراوى غير الممثل (غير المسرح) Undramatised Narrator
(ج) الراوى الممثل (المسرح) dramatised Narrator

والفرق لا يذكر بين التصنيفين الأول والثانى . أما فى حالة التصنيف الثالث يصبح الراوى شخصية ممثلة فى الرواية ، نعلن عن ذاتها باستخدام ضمير المتكلم أحيانا ، وباسم المؤلف أحيانا أخرى .

ثم يصنف «الراوى الممثل» إلى

(أ) الراصد Observer
(ب) الراوى المشارك فى الأحداث Narrator - agent
(ج) الراوى الذى يعكس الأحداث Reflector

ويرتبط هذا التصنيف مباشرة بالمسافة التى تفصل بين المؤلف والقارئ وشخصيات الرواية . ويتناولها النقد تحت هذه التعبيرات

المطابقة ، والعمق ، والبعد الخيالى .

ومن التصنيفات الأخرى التى يمكن أن يقال إنها تحدد نوع العلاقة بين الراوى (ووجهه نظره) «المؤلف ومادته» ما يلى

الراوى الذى يعتمد عليه ، والراوى الذى لا يعتمد عليه
الراوى الواعى بذاته ، والراوى غير الواعى بذاته

(أ) الراوى صاحب الامتياز Privileged
(ب) الراوى المحدود Limited

أما الأول فهو الراوى العارف بكل شىء وهذه المعرفة تختلف درجتها من راو إلى آخر . ولكن أهم مظاهرها هو المعرفة بما يدور فى داخل الشخصيات . أما الثانى فهو الذى تقتصر معرفته على ما يمكن الحصول عليه عن طريق «الرؤية الواقعية» و«الاستنتاج» .[٢٢]

وكما سبق أن أشرنا ، ترتبط هذه التصنيفات بشكل أو بآخر بأسلوب تقديم مادة الرواية . من حيث هو تقديم مسرحى يعتمد على المشهد والعرض ، أو تقديم سردى يعتمد على الصورة ، والموجز السردى ويرتبط النوع الأول بغياب المؤلف ، والثانى حضوره فى قصة ذلك من الناحية النظرية ، أما فى واقع الأمر فلا تخلو رواية من النوعين معا ، وإن اختلفت درجة استخدامها .

وقد قدم نورمان فريدمان تصنيفا آخر من هذا المنطلق ، وهو منطلق طرق نقل مادة الرواية وعلاقتها بالراوى ، يشير إليه فى إيجاز ، وذلك بذكر هذه التصنيفات بالترتيب الذى يدل على مقدار المسافة بين الراوى ومادة الرواية :

أ ـ الراوى العارف بكل شىء والمقتحم للقصة
ب ـ الراوى العارف بكل شىء والمحايد
ج ـ شاهد العيان «أنا»
د ـ «أنا» الشخصية الرئيسية
هـ ـ العارف بكل شىء المتعدد المنتقى
Multiple Selective Omniscience
و ـ العارف بكل شىء المنتقى Selective Omniscience
ز ـ الشكل المسرحى
ح ـ الكاميرا

وهكذا نرى الانتقال تدريجيا من وجهة نظر المؤلف الغائبة فى المصنف الأول إلى ما يمكن اعتباره الموضوعية الكاملة فى المصنف الأخير ، حيث تقدم المادة دون تدخل من المؤلف كما لو كانت تنعكس على عدسة الكاميرا ، مارين بالمصنفين الخامس والسادس اللذين يعتمد فيهما المؤلف على عدد من وعى الشخصيات أو وعى شخصية منتقاة واحدة لنقل مادته .

وإذا انتقلنا إلى الجزء التطبيقى من هذا المقال أمكننا أن نرى أمثلة لبعض هذه التصنيفات فى الرواية المصرية ، نقدمها أولا ثم نحاول تقييمها

ومن الجدير بالإشارة إليه أن الرواية المصرية ، التى جاءت متأخرة عن الرواية الأوروبية بما يزيد عن قرنين من الزمان ، قد أفادت من تطور أساليبها الفنية من ناحية ، وحققت قدرا من النضج الفنى يتضح فى بعض نماذجها ، فى فترة وجيزة من ناحية أخرى . ومن حيث أساليب وجهة النظر ، من السهل أن نجد أمثلة لاستخدام وجهة نظر المؤلف العارف بكل شىء ، ووجهه نظر شاهد العيان ، وخاصة فى مرحلة الواقعية من تاريخ الرواية المصرية ، ثم أمثلة لاستخدام تيار الشعور لشخصية واحدة أو أكثر فى مرحلة الرواية النفسية التجريبية ، ثم بعض المحاولات لاستخدام أكثر من أسلوب فى بعض الأعمال الروائية المتأخرة

ولعل الأسلوب الغالب فى بداية تاريخ الرواية المصرية كان أسلوب ضمير الغائب . كما نجد فى «زينب» و«سارة» ، «وعودة الروح» ، وإن اختلفت درجة حضور المؤلف أو اقتحامه للرواية فكلما اعتمد المؤلف على الحدث والموقف الدرامى ـ كما هو الحال فى عودة الروح مثلا ـ كان الراوى أكثر حيدة وموضوعية

ومن أمثلة استخدام أسلوب ضمير المتكلم «دعاء الكروان» . و«الحب الضائع» لطه حسين وفى كلتا الروايتين تحكى فتاة قصتها

أما فى أعمال كاتبنا الكبير نجيب محفوظ فنجد أمثلة لتطور أساليب وجهة النظر بشكل ملموس من مرحلة إلى أخرى . ومازال كتابنا وخاصة فى فترة الستينيات والثمانينيات يجربون تنويعات مختلفة من أساليب وجهة النظر .

وقد احترنا للدراسة فى هذا المقال أربعة نماذج تمثل عددا من اتجاهات «وجهة النظر» فى فترات الرواية المصرية المختلفة هى :

- فندق أم هاشم — لبحيى حقى
- ميرامار — لنجيب محفوظ
- الحرام — ليوسف إدريس
- غرفة المصادفة الأرصفة — لمحمد طوبيا

أما يحيى حقى فقد استخدم أسلوب ضمير المتكلم «أنا» فى روايته القصيرة الرائعة «فندق أم هاشم». ولم نستخدم هنا تعبير «شاهد عيان» عن قصد ، فراوى القصة ، وهو ابن أخ البطل ، لايشهد جميع أحداثها ، كما يفعل «شاهد العيان» فى العادة وهو يظهر فى القصة أحيانا ويختفى تماما أحيانا أخرى ، ولكنه يقوم بدور مهم فيها ونصغى وجهة نظره ، التى ترى الشخصية الرئيسية أو شخصية البطل من خلالها ، فدراكيرا لا من الواقعة نفسها ، بل من الشاعر به على قصة تلك الشخصية

يبدأ الراوى بتقديم لمحة تاريخية عن جده وعمه إسماعيل ، فيحدد البعد الزمنى الذى يفصل ويربط فى الوقت ذاته بينه وبين البطل بقوله :

«كان جدى الشيخ رحب عبدالله إذا قدم إلى القاهرة وهو صبى مع رجال الأسرة وساقها للتبرك بزيارة أهل البيت — دفعه أبوه إذا أشرفوا على مدخل مسجد السيدة زينب — وعيونه الثعلب تعمى عن الدمع — فيهوى على عتبة الرحاب برشفها بصلاته . وأقدام الداخلين والخارجين تكاد تصدم رأسه . وهاجر جدى — وهو شاب — إلى القاهرة سعيا للرزق . فلا عجب أن اختار لإقامته أقرب المساكن لجامعه المحبب . وهكذا استقر بمنزل للأوقاف قديم ، يواجه مبضأة المسجد الجامع . فى الحارة التى كانت تسمى (حارة المبضأة) «كانت» ، لأن معول مصلحة التنظيم الهدام أتى عليها فيما أتى عليه من معالم القاهرة . طاش المعول وسلمت للمبدان روحه . إنما يوقف فى المحو والإفناء حين تكون صحاباه من حجارة وطوب ! » .

وتعد هذه الفقرة مثلا طيبا لارتباط وجهة نظر الراوى المحدد بخلق جو من الإبهام بالواقع عن طريق التفاصيل الرمانية والمكانية من ناحية ، والربط بين الحدث الذى يقدم والتعليق المنبثق عنه بشكل مباشر «طاش المعول وسلمت للمبدان روحه ، إنما يوقف فى المحو والإفناء حين تكون صحاباه من حجارة وطوب» — من ناحية أخرى .

ويواصل الراوى حديثه قائلا :

«انسع المنحر وبورك لجدى فيه ، وهذا من كرامات أم هاشم ، فما كاد يرى ابنه الأكبر بلغ دواسته فى الكتاب حتى حدبه إلى تجارته ليستعين به . وأما ابنه الثانى فقد دخل الأزهر ، واصطرب فيه سنوات وأخفق . ثم عاد للدنيا ليكون فقيهها ومأذونها . بنى الابن الأصغر — عمى إسماعيل آخر المعقود — ببهيئة القدر واتساع رزق أبيه لمستقبل أهنى وأعطر . » (ص ٦٠)

وهنا أيضا نجد الحدث مرتبطا بالتعليق من وجهة نظر الراوى وانثنافا من الحدث : «انسع المنحر وبورك فيه — وهذا من كرامات أم هاشم» . ثم تلتفى بإسماعيل ، ونؤكد الراوى صلته به من ناحية والتعريف به من ناحية أخرى بقوله : «بنى الابن الأصغر — عمى إسماعيل آخر المعقود» بل ذلك نوع من التعليق يتخذ شكل التنويه و«بهيئة دهن القارئ» ، ويدل أيضا على طريقة القصاص الماهر فى إثارة فضول القارئ لمعرفة ما بلى من أحداث : «ببهيئة القدر واتساع رزق أبيه لمستقبل أهنى وأعطر .»

وتتضح تدوخيا صورة ذلك الابن الأصغر — عم الراوى — ومحط آمال أسرته :

«أصبح وهو لايزال صبيا . لا ينادى إلا — (عمى إسماعيل) أو إسماعيل افندى ، ولايعامل إلا معاملة الرجال . له أطيب ما فى الطعام والعاكهة

إذا جلس للمذاكرة خفت صوت الأب ، وهو ينظر أولاده ، إلى همس بكاد يكون دوب حتى مرتعش . ومشت الأم على أطراف أصابعها . حتى فاطمة النوبة — نشت عمه البنيمة أنا وأما — تخشت كيف تكف عن ثرثرتها وتسكن أمامه صامتة كأنها أمة وهو سيدها . تعودت أن تسهر معه ، كأن الدوس دوسها . تتطلع إليه بعينيها المرهقتين الحمراوى الأجفان .

بين حين وآخر تحمل دمعة منزفرة شخصه إلى شبح مبهم فتمسحها بطرف كمها وتعود إلى تطلعها . الحكمة عندها تتمثل فى كلامه إذا نطق (ص ٦١ — ٦٢)

ومن الواضح أن الراوى لم يعاصر تلك الأحداث التى يصفها بهذه الدقة ومن الممكن أن نتساءل : كيف توصل إلى معرفة ذلك كله ؟ وكيف علم بأفكار فاطمة وأحاسيسها ؟ وأن نشك فى صحة ما يقول . ولكننا لا نفعل ذلك ، بل نصدق ونحس أنه ليس «شاهد عيان» ، فقد استطاع أن يكتسب إيمانا به ويصدق قصته عن طريق ذلك العرض الواقعى المثبت فى عالم الواقع بتفاصيله الزمانية والمكانية والحدثية بحذق ومهارة . ثم أكد صلته بتلك الأحداث بتفصيلة لغوية ذات دلالة كبيرة . هى استخدامه لضمير المتكلم بشكل متكرر حين يقول «جدى» ، «عمى» ، «جدتى» — فهو جزء من تلك الأسرة التى يروى بعض أحداثها ، ويزعم أنه يذكرها على بعدها الزمنى منه : «فما تمثلت فيها هذه الأيام البعيدة إلا وحدته (قلبى) تحفل بذكراها» . (ص ٦٣)

ولعل أهم ما يلفت النظر إلى هذا الراوى بوجهة نظره الشديدة الظهور فى الرواية : هو أنه يظهر فى الواقع أحيانا . ويختفى أحيانا (يختفى بداهة طوال فترة وجود إسماعيل فى أوربا مثلا) ، ولكنه يعود ليذكرنا أنه كثيرا ما استمع لإسماعيل أو فكر فى أمره ، أو عجب لشىء فعله أو شاهده فى لحظة حاسمة من لحظات حياته ، كما يوضح هذا التلخيص الموجز بظهوره واختفائه .

يحق الراوى تماما ـ بعد الفصل الأول ـ من الفصلين الثانى والثالث . وفى الفصل الرابع يصف لنا مشاعر الأم وعاطمة البوبة نحو سفر إسماعيل للدراسة فى أوربا ، ولكن دون إشارة تدل على وجوده . ولكنه يعود للظهور فى الفصل الخامس حين يصف لنا إسماعيل قبل سفره وعند سفره :

«إنى أنخيله صاعدا سلم الباخرة ، شاما عليه وفاء الشيوخ كل ما فيه يبشر بأنه فروق مستوحش فى المدينة» . (ص ٨١)

«أقسم لى عمى إسماعيل فيما بعد أنه كان يحمل فى أمتعته فيفانا . »

«كما وصف لى وهو يبتسم سراويله وطولها وعرضها ونكتها المخلاوى »

ومن مظاهر حذق المؤلف الكبير يحى حقى أنه قد استخدم نوعات من أساليب الإشارة إلى أحداث الماضى ، دون أن يورط الراوى فى اد عاءات لا مبرر لها بقول الراوى . «إنى أنخيله» مرة ، ثم «أقسم لى عمى إسماعيل» مرة أخرى . وهنا أيضا يثير الإحساس بالصدق عن طريق تلك التفاصيل الملموسة : «يحمل فيفانا» ، «سراويله ونكتها المخلاوى» .

وفى الفصل السادس والسابع والثامن يظهر الراوى فى أشكال مختلفة مبينا بالحدث ، ومعلقا عليه ، ومحاطا البطل ، ومتنحيا ليمض أفعاله .

أما الفصل السادس فيبدأ بإشارة زمانية ـ فى جملة قصيرة لاختصار الزمن ـ ثم لمحة للبطل العائد ، تليها نظرة مكثفة إلى الوراء ، إلى فترة السنوات السبع التى قضاها فى أوربا .

«ومرت سبع سنوات وعادت الباخرة .
من هذا الشاب الأنيق السمهرى القامة ، المرفوع الرأس ، المتألق الوجه ، الذى يهبط سلم الباخرة فخرا ؟ هو والله إسماعيل بعينه . أستغفر الله ! هو الدكتور إسماعيل ، المتخصص فى طب العيون ، والذى شهدت له جامعات إنجلترا بالتفوق النادر ، والبراعة الفذة » (ص ٨٣)

وفى الفصل السابع حين يحدثنا الراوى عن قصة حب إسماعيل للفتاة الإنجليزية «مارى» يقول دون شعور بالحرج ـ معلقا على مشاعر إسماعيل ، ومحاولا تفهمها :

«والظاهرة العجيبة التى لا أستطيع تفسيرها أن إسماعيل أفاق من حبه «لمارى» فوجد نفسه فريسة حب جديد . ألأن القلب لا يعيش خاليا ؟ أم أن (مارى) هى التى تهيأت خاليا فى قلبه فاستبقط واستعش ؟ »

وهنا أيضا خاصية لغوية تبدو واضحة فى الفصلين السادس والسابع على سبيل المثال تتمثل فى الانتقال بين الفعل الماضى والمضارع . وذلك باستخدام المضارع لوصف لحظة فى الحاضر ساعة وقوعها كلحظة نزول إسماعيل من الباخرة ، أو لوصف مشاعره ، واستخدام الماضى لتقديم مسح لفترة زمنية . أضف إلى ذلك استخدامه لصيغة الأمر حين يخاطب إسماعيل قائلا

«أقبل يا إسماعيل عليا مشتاقون ! لم تزل منذ سبع سنوات مرت كأنها دهور ... أقبل إلينا قدم العافية ، وخذ مكانك فى الأسرة ، صغيرها كالآلة ، وقدت بل صدقت ، لأن محركها قد انتزع منها آه ! كم بدلت هذه الأسرة لك ؟ فهل تدرى ؟ »

فلدينا هنا فعل الأمر والمضارع والماضى والمستقبل ، كما أن لدينا الجملة التى تقدر واقعا والجملة التعجبية والسؤال ، وجميعها تنويعات لغوية أسلوبية تضفى تلوينا خاصا على صوت الراوى الذى يقوم هنا بوظائف متعددة منها الإنباء بالخبر ، والتعليق عليه ، ثم تقييمه . كما نرى فى الفصل الثامن مثلا حين يوجه الراوى نداءه إلى إسماعيل .

«ماأقساك وماأجهل الشباب ! كادت أمه يغمى عليها ، وانعقد لسانها وهى تصمه وتقبل وجهه ويديه ، تشهق وتبكى . يالله ! كم شاخت وتهدلت وضعف صوتها وبصرها ! إن الغائب فى وهم ، يتوقع أن يعود لأحبائه فيجدهم كما تركهم منذ سنوات . » (ص٩٥)

بدأ الراوى بالتعليق على وصول إسماعيل دون أن ينبه أهله بموعد وصوله ، ثم ينتقل إلى وصف مشاعر إسماعيل داته نحو أمه وأبيه والبيت .

«اعترف لى إسماعيل فيما بعد بأنه ـ حتى فى اللحظة التى كان يحب أن تشعله سعادة العودة إلى أحضان والديه عن القياس والمقارنة والنقد ـ لم يملك نفسه عن التساؤل ! كيف يستطيع أن يعيش بينهم ؟ وكيف يجد راحته فى هذه الدار ؟ » (ص ٩٧)

وفى الفصل التاسع يبدأ وصف الحدث باستخدام الفعل المضارع ، ثم ينبهنا الراوى إلى أن ذلك حدث لم يشهده ولكنه علم به

«علمنا بعد ذلك أنه أشرف على الموت تحت الأقدام لولا أن تعرف عليه الشيخ دردرى . » أما الحدث فهو تحطيم قندل أم هاشم ، «ثورة المصلين على إسماعيل ، وأما التعليق فيتحد شكليا بتعليق الراوى !

«لعن الله اليوم الذى سافرت فيه يا إسماعيل ؟ لينك ظللت بيننا ولم تفسدك أوربا فتفقد صوابك . وتبين أهلك ووطنك ودينك » . (ص ١٠٥) .

ويتحد صيغة الخسرة والرثاء ، والتعليق عن طريق السلوك ، سلوك الأم والأب .

«سكتت الأم وجهها ، وتأوه الأب وكتم غيظه ، وسكت عاطمة دموعها مدراراً » ، وفى كلتا الحالتين يتميز التعليق بالقصد فى القول ، وبلاغة التعبير ، وقوة تأثير تفاصيل السلوك . ويحق الراوى فى الفصول الثلاثة قبل الأخيرة من القصة ولكنا نتتبع قصة إسماعيل بشعف كبير ، ونصغى لا لصوت الراوى فقط وهو يجم القصة ، بل لصوت أهل

الحى ، حى السيدة وبسب الذى لعب دورا أكثر أهمية من دور البطل فى القصة

« إلى الآن يذكره أهل السيدة بالحميل والخير ، ثم يسألون له المغفرة . لم ؟ لم يقص إلى أحد شيء ، وذلك من فرط إعراضهم له ، غير أنى فهمت من اللحظات والابتسامات أن عمى ظل عمره يحب السماء ، كأن حبه هى مطهر من نقائصه وحبه للناس جميعا . »

لقد بدأ الراوى المحدد ، المعروف للقارئ ، القصة ، وها هو ذا جمعها وقد أضفى عليها ذلك الإحساس بالصدق والواقعية ، وحقق لها النجاح الفنى باستخدام صوته ووجهة نظره بتنويعات وتلوينات عدة مؤثرة .

ومن بين روائع نجيب محفوظ الكثيرة احتزنا عملا روائيا نلعب فيه وجهه النظر دورا أساسيا ، لا من حيث الشكل الفنى للرواية فحسب ، بل من حيث الرؤيا التى تقدمها ، والتى لايمكن الشكل الفنى عن كونه أداة لتوصيلها

« وميرامار » التى يمكن أن نسمى رباعية الإسكندرية المصرية (رباعية لأنها تقدم مادتها من أربع وجهات نظر ، والإسكندرية هى مشهد الأحداث ، ورباعية الإسكندرية المصرية للتمييز بينها وبين « رباعية الإسكندرية » التى كتبها الروائى الإنجليزى « لورانس داريل ») ، وهى ليست الرواية الوحيدة من نوعها ـ شكلا على الأقل ـ فقد سبقتها رباعية « **داوبل** » التى تتكون من أربع روايات مستقلة ، تكون فيما بينها وحدة متكاملة ، هى . « **حوسنبى** » ، و « **بلنوار** » ، و « **مونت اوليف** » و « **كليا** » ، والتى نشرت فيما بين ١٩٥٦ و ١٩٦٠ ، وتبعتها عاشرة بقربا رباعيه « **فتحى عاشر** » **الرجل الذى فقد ظله** والتى أطلق عليها اسم « **رباعية القاهرة** » ١٩٦٠ ـ ١٩٦٢ ، ثم جاءت « ميرامار » فى ١٩٦٧ .

ولعل أول ماجير بينها وبين رباعيتى داريل وعاشر هو أنها رباعية فى مجلد واحد . أما ماجير كلتا رباعيتى محفوظ وعاشر عن رباعيه داوبل فهو أن كلتيهما تعالج فترة زمنية من تاريخ مصر ، من وجهه نظر قوميه وطنيه ، فى حين تعد رباعية داريل من الإسكندريه مسرحا لأحداث يمكن أن تحدث فى أية مدينة ذات حضارة وتاريخ ، لعدد من الشخصيات المنتمية إلى جنسيات مختلفه ، تجمع بينها اهتمامات اجتماعية وسياسية وأدبية وشخصية معقدة ، وترتبط أفرادها فيما بينهم بعلاقات عاطفية أو مصلحية متنوعة

ولعلنا بهذا التمييز بين هذه الأعمال قد أشرنا بطريق غير مباشر إلى إحدى دلالات « وجهة النظر » التى سبق ذكرها ، وهى موقف الروائى من موضوعه اجتماعيا أو سياسيا أو فلسفيا .

ولعله من واجبنا أن نشير أيضا إلى أن وجهة النظر القوميه هذه لاتعنى مايمكن أن يكون لهذه الأعمال من دلالات إنسانية أو اجتماعية أو سياسية أعم وأشمل .

فإذا ركزنا النظر على « ميرامار » هنا وجدنا أنها تقدم فى المكان الأول صورة للفترة التالية لثورة ١٩٥٢ . وأنها حين نشرت كان قد مر على الثورة فترة زمنية تقارب عقداً ونصف عقد تقريبا ، بحيث يستطيع المؤلف أن ينظر إلى الخلف قليلا وإلى الخاصر ، بل يلقى ببصره إلى أمام ، فى محاولة لتقييم تلك الثورة ، أو بالأحرى نتائجها ، كما نرى من خلال عدد محدد من الشخصيات التى مسها الثورة بإجراءاتها وقوانينها بشكل ما

ذلك مايبدو لأول وهلة أنه موضوع الرواية . ولكنا إذا تأملنا الأمر نجد أكثر من التعمق اتضح لنا أن الأمر لايتعلق بثوره واحدة حدثت فى عام ١٩٥٢ بل ثورة أكثر وأطول عمراً ، يبدو أنها تمتد إلى الوراء أحيانا إلى سعد وعلول ، وأحيانا أخرى إلى أحمد عرابى من ناحيه . ومن ناحية أخرى مازالت مستمرة . إن لم يكن على مستوى الواقع فعلى مستوى عدد من أبنائها .

ومن ناحية أخرى يتضح هذا لنا من اختيار **نجيب محفوظ** أولا لمدينة الإسكندرية كمشهد للأحداث (وسعود لاحبا ، يسبون ميرامار ، على وجه التحديد بعد قليل) ، ثم لاختياره لأربع من الشخصيات يرى الحدث من خلالها ثانيا أنه يهدف إلى وضع مسافه بينه ـ بوصفه المؤلف ـ وبين الحدث أو الصورة التى يقدمها . أما من حيث اختيار المكان فالإسكندرية التى كانت تعرف قبل الثورة بالعاصمة الثانية ، التى ينتقل إليها الملك والوزراء صيفاً ، لم تعد كذلك ، بل هى الآن على بعد كاف من العاصمة ، والمركز الحقيقى للثورة ، وإليها تعود شخصيات الرواية ؛ لتنظر إلى الخلف إلى حياة أكثر إيجابية ومشاركة فى الأحداث . وكأنها بذلك تستطيع أن تتأمل تلك الأحداث كلا من وجهه نظرها بدرجة أكثر من الوضوح . وهنا تكمن أهمية « وجهة النظر » أو « وجهات نظر شهود العيان » ، الذين هم فى الوقت نفسه الشخصيات الرئيسيه أو الأبطال أو ـ بمعنى أصح ـ الأبطال الفاشلون كل فى قصته

ومن الواضح أن لاختيار هذه الشخصيات صاحبة « **وجهات النظر** » أهمية خاصة ، كل واحدة فى حد ذاتها ، وفى علاقاتها بالأخريات .

فإذا حاولنا تصنيف هذه الشخصيات الأربع أمكننا أن نرى معاملات الارتباط بينها ، إن جاز لنا استخدام هذا التعبير الرياضى ، أما من حيث السن فعامر وجدى شيخ ، أما حسنى علام ومنصور باهى وسرحان البحيرى فشبان فى مقتبل العمر . وبشاوك فى الأحداث ـ وإن لم يكن هُم « وجهة نظر » موظفة فى بناء الرواية ولكنها معلنة ومسموعة خلالها ـ طلبه مرزوق ، وهو أصغر قليلا من عامر وحسنى ، ولكنه ينتمى إلى نفس الجيل الماضى ، تشاركه فى ذلك صاحبة السبوبة اليونانية ماريانا ، ثم هناك فى مركز متوسط من القصة وأحداثها « زهرة » الشابة الريفية الجميلة التى يهتم بها كل من الرجال بطريقته الخاصة

ومن السهل أن نرى ـ خصوصا إذا نظرنا إلى زهرة ـ أن الرواية يمكن أن ينظر إليها من منظور وفنى وآخر رمزى . فزهرة تمثل أشياء الريف ، تمثل الشعب ، أو تمثل مصر .

أما على المستوى الواضح ، وهو ماسنركز عليه هنا ، فقد أظهر « محفوظ » براعة فائقة فى خلق الإيهام بالواقع . فإذا عدنا برهة قصيرة

إلى تصنيف الشخصيات لوجدنا أن من بين الشخصيات صاحبة «وجهات النظر» الأساسية الأربع ، والشخصيات الثلاث ذوات وجهات النظر الثانوية ، عامر وجدى ومنصور ناجى من المجموعة الأولى ينتميان اجتماعيا إلى الطبقة الوسطى المهمة ، فعامر صحفى متقاعد ، ومنصور مدرس وله أخ ضابط شرطة ، وهو يعمل بإحدى الشركات ، أما حسنى علام فمن طبقة ملاك الأرض الأثرياء . ومن المجموعة الثانية طلبة مرزوق الذى ينتمى إلى نفس الطبقة ، وماريانا التى تنتمى إلى طبقة الأجانب المتنفعين عن طريق خدمة ذوى الأموال فيما مضى ، وخدمة طبقة أكثر تواضعا فى زمن القصة . أما زهرة فمن الشعب الذى يتوق إلى الحياة الطيبة ، وإلى المعرفة ، وإلى تحقيق الذات عن طريق العمل الشريف .

وإذا حاولنا تصنيف هذه الشخصيات من حيث موقفها من «الثورة» بالمعنى العام والمحدد ، لأدركنا أن فى داخل نطاق المعاصرة والتأييد هناك مواقف تعدد هذه الشخصيات .

وهنا نعود مرة أخرى إلى واقعية المكان ، والخلفية الرمزية ، ونفرد الشخصيات وتميزها فهى تشكل مزية خاصة للرواية على المستوى الواقعى . وترتبط ارتباطا وثيقا بنجاح توظيف وجهات النظر بها .

أما المكان فهو «بنسيون ميرامار» ، وهو مكان يلتقى فيه النزلاء من مختلف الأعمار والميول والانتماءات الاجتماعية ، وإن كانوا جميعا قادرين على دفع نفقاته التى أصبحت فى متناول الطبقة الوسطى ، بعد أن كان مقصورا على خدمة كبار الملوم والأثرياء فيما قبل الثورة ، ومازال يحمل بعض أمارات الأبستقراطية الزائلة ، فيما عدا «زهرة» التى تعمل لكسب عيشها كخدمة هؤلاء النزلاء .

وهو مكان يطل على البحر ، ويلعب البحر والجو وتقلباته دورا مهما فى خلق الخلفية بوصفها وسيلة غير مباشرة للتعليق على الأحداث . والربط بين العالم الداخلى للشخصيات والعالم الخارجى المحيط بها .

وفى هذا البنسيون تلتقى الشخصيات ، تجتمع وتتفرق ، تجمعها مائدة الطعام وليالى أم كلثوم والاحتفال برأس السنة ، كما يجمعها كل ما يعصف بالبنسيون من أحداث عربة مثيرة تبلغ درجة العنف أحيانا .

وإذا انتقلنا إلى الشخصيات الرئيسية وجدنا أن كل واحدة منها تظهر لنا منفردة وأننا نتعرف عليها لا عن طريق الوصف والتعليق بل عن طريق ما ينقل إلينا من وعيها ، ومايبدو منه من خواطر وأحاسيس .

هنا يلاحظ أن المؤلف قد اختفى تماما كما اختفى الراوى التقليدى ، سواء كان الراوى «العارف بكل شىء» أو «شاهد العيان» . فقد استخدم تيار محفوظ أسلوب «الوعى المنقى» لأربع شخصيات ، ترى الأحداث والشخصيات الأخرى كما تقع على وعى كل واحدة منها على حدة .

ومن هنا كان على المؤلف أن يحدد معالم تلك الشخصيات ومظاهر حياتها الوجدانية والفكرية ومواقفها الاجتماعية والسياسية . وقد نجح فى ذلك نجاحا كبيرا عن طريقين الأول منهما هو مسرحة وعى تلك الشخصيات ، بحيث أمكننا أن نرى لون ذلك الوعى وشكله وحركته فى أثناء الحدث ، والثانى هو نقل صورة واضحة لتفاعل تلك الشخصيات عن طريق الحوار بينها من ناحية وعن طريق ما يصدره كل منهم نحو الآخر من ناحية أخرى . وقد كان اعتماد محفوظ على تيار الوعى وعلى الحوار بدرجة تكاد تكون متساوية ، على نحو قوى الشعور بالواقعية التى تمتاز بها هذه الرواية النفسية السياسية فى آن واحد

ومن الصعب أن نتناول جميع الشخصيات الرئيسية ووجهات نظرها بالتفصيل الذى تستحقه ومع ذلك فسنحاول تقديم بعض الأمثلة مما نستطيعه من إيجاز ، موضحين كيف يعتمد محفوظ إلى جانب الحدث والحوار ، على الأسلوب والصورة الفنية لرسم معالم الشخصية صاحبة وجهة النظر

فعامر وجدى مثلا صحفى متقاعد عصور ينتمى باعترافه إلى عهد مضى ، يعيش على ذكريات ماضية ، ذكريات بطولة وكفاح من ناحية ، وحب فاشل وبداية حياة عائلية مؤسفة من ناحية أخرى . وفى تيار شعوره نتابع صور الماضى والحاضر . ونتكرر الإشارة إلى الموت والتشبيهات التى تدل على الكبر والفناء ، ويشعله التفكير فى الإيمان بالله وفى النهاية المنوفعة . على نحو ماسرى من الشذرات التالية :

«الإسكندرية أخيرا .

الإسكندرية فطر الندى ، نفثة السحابة البيضاء ، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء ، وقلب الذكريات المملة بالشهد والدموع . »(٢٠) تلك بدايته صوبه وعيه . صورة الإسكندرية مرتبطة بذكريات الماضى . أما الحاضر فمختلف ، تحتفى الغرفة الرومانسية وتخلفها نظرة واقعية : «العمارة الضخمة الشاهقة تطالعك كوجه قديم ، يستفز فى ذاكرتك ، فأنت تعرفه ولكنه يطفر إلى لاشىء فى لامبالاة علا يعرفك . كلحت الجدران المقشرة من طول ماتسكعت بها الرطوبة وأطلت نجماع بنباتها على اللسان المغروس فى النحر الأبيض . والهواء المتعفن القوى يكاد يقوض قاصمى النحيلة المغروسة ، ولامقاومة حديدية كالأيام الخالية . » (٧ و ٨) .

ونرى عامر وجدى مرور الزمن لا على وجه الجدران وفى قامته المقوسة فحسب ، بل على وجه ماريانا ومظهر عرف البنسيون كذلك .

«وقفنا متبادل النظر طويلة رشيقة ، الشعر ذهبى ، والصحة لاتأس بها ، ولكن بأعلى الظهر إحديدبابه ، والشعر مصبوغ حنيا ، واليد المعروفة وتحاعد زوايتى الفم تشى بالعجز والكبر إنك باعتبرتى فى الخامسة والستين ، رغم أن الروعة لم تسحب منك جميع أذيالها . ولكن هل تذكرينى ؟ »(ص ٩) ثم وهو يتذكر كيف عامله رئيس التحرير الحديد بعد الثورة

ذلك التحول الذى يجلى جسده الهبط تحت بدلة سوداء من عهد نوح ، وقال من عتبة الزمن اهارل رئيسا للتحرير

«رمى اللاعة ولى ، هل عندك عبارة تصلح لراكب طيارة ؟ ! »

ثم وهو يبدى رأيه (داخلا) فى أولئك الذين حلقوا حبله من الصحبين :

« راكب طيارة ! أيها الفر، جوز المعم شحما وعماء . إنما حلق القلم لأصحاب العقول والأدواق ، لا للمحابين المعربدين من صحابا الملاهى والحانات .. ولكن قضى علينا طول العمر بالسير فى ركاب رملاء حدد فى المهمة ، لفوا علمهم فى السيرك ، ثم احتاجوا الصحافة لبلعوا دور المهلوانات » (ص ١٤) .

وتتكرر صورة الشىء القديم حين يقول مشيرا إلى ماوبانا « ماأحمل أن يوضع فى متحف حيا إلى جنب (ص ١٩) أما الماضى ببطولاته وآماله فتثير فى نفسه « زهرة » بشأنها ونضارتها وإيمانها بالثورة، فحين نقول عن طلبة مروف .

« ـ بطن نفسه باشا وقد مضى عهد الباشوات » .

يقول :

« وقع قولها من أذنى موقعا غريبا ، فدار رأسى فى دائرة سحرية فطرها فرن كامل » ـ (ص ٤٥) وتذكر، يسعد رغول عن طريق تداعى الخواطر ، فيستغل فكر، من الماشا إلى الأعدى وإلى الملاح ، وإلى حدث من أيام الزعيم سعد زغلول واعتزازه بأنه ملاح واستماعه للشباب .

إن وجهة نظره هى وجهة نظر رجل آمن بالثورة ولكنه صدم ببعض نتائجها .

وفى مقابل وجهة النظر هذه تجد وجهة نظر حسنى علام (وهى إحدى وجهات النظر المتقابلة) ، ووجهة نظر طلبة مروف الثانوية ، وكلاهما ناقم على الثورة ، فالأول لأنها قضت على الثروات ورفعت من قدر ذوى الشهادات ، والثانى لأنها أطاحت بنفوذه وتركته حائرا عاجزا لايتورع عن أن يتافق المؤمنين بها ، مثل سرحان البحيرى .

أما حسنى علام فى حالة عبط وعدم استقرار ، يعكسها الحوار وعواله المحون بالعربة ، رجربه وراء بنات الليل ، وعدم نوعه عن مهاجمه ، زهرة ، ، وترديده لكلمة فريكيكو ولفظاً هذه العفرة التى تجمع بين حسانها إشارات إلى البحر والثورة ، ومشاعره نحوها مشاعر حاده متباينة ومتضاربة :

« فريكيكو ـ لاتلمنى !

رجه البحر أسود محفن بزرقة ـ ينميز غيظا . يكظم غيظه تتلاطم أمواجه فى احتناق . يعلى بغضب أبدى لا منعكس له .

ثورة لم لا كى تؤدبكم وتمفركم وتمرغ أنوفكم فى التراب يا سلالة الحوارى فى مكم ، وهو فضاء لا حيلة لى فيه . وقد عرفتنى دائما العبى الرقاء بقولها ، عبر مثقف ، والمائة فدان على كف عفريت ، وقعت تنتظر ثورا آخر . »

ومن الخواص الأسلوبية التى ترتبط بوجهة نظر حسنى علام تلك الجمل القصيرة التى لاتكاد ترتابط ، والتى تشكل جزءا من الأسلوب التأثرى المستخدم فى أسلوب تيار الوعى ، ثم تلك الصور الحسية التى ترتبط بطبيعته كما فى « تنتظر ثورا آخر » (ص ٢٠) وكما يتضح فى الفقرة التالية :

« البحر يمتد نحتى مباشرة كأنما أرا، من سفينة . وهو بنزامى حتى قلعة فابنياى ، محصورا بين سياج الكورنيش ودراع حجرى يضرب فى الماء كالغول . سبيها بجنق البحر . بتلاطم موجه فى تثاقل وهو كظيم ، بوجه أسود صارب للزرقة منذر بالغضب . يتصطرم بياض محشو بأسرار الموت وعابانه » ص ٨٧ ـ ٨٨ فهنا نجد صورة البحر المحصور كالغول ، والبحر المحشو بأسرار الموت وعابانه » ـ وهى صور ـ فائمة مجمعة ، تعكس شعور، بالضئيل والإحاطة والخوف الكامن فى داخله ، بالرغم مما يبديه من مرح .

أما منصور باهى الذى حان الثور، فتسيطر على وعيه صورة « السجن » و « البى » و « القص » و « المستنقع » و « الجحيم » . فهو يحس بالجحيم فى الداخل وفى الخارج ، ويردد أقوالاً مثل « الخيانة هى الخيانة » ، و « طعم السم وعواقبه » ، ويرى فى حقنه على سرحان حقنا على نفسه ، وفى « دربة » أداة من أدوات التعذيب ، . أما زهرة فيرى أنها « المعبة الوحيدة » فى البيتون ، ويطابق بين خيانته لدربة وخيانة سرحان لزهرة ، ويثقل على نفسه الشعور بالخيانة فيردد :

« هويت إلى الحضيض » (ص ١٨٨)

« تحولت إلى جثة هامدة » و « ثابرت على الموت » . (١٨٩) .

ويرى ذاته فى زهرة وقد « سلمت الشرف وهجرت بلا كبرياء » ، ويضيف .

« حمل إلى أنبى أنظر فى مرآة » . وهذا التردد بين زهرة تارة وبين سرحان تارة أخرى إنما يدل على اضطراب وجهة نظره . فهو مثل من أمثلة « وجهة النظر » التى لايعتمد عليها ، فى حين يمثل كل من عامر وحدى وحسنى علام وجهة نظر يعتمد عليها ، لأنها تمثل وجهة نظر شخصية نعبيها ، وقطاعا تنتمى إليه هذه الشخصية أيضا إلى حد كبير

ومنصور باهى مثله مثل سرحان البحيرى ، شخصيته مريضة ، فكل منهما يحون الثورة، بطريقة مختلفة ، بجونها باهى بعدم الثبات على المبدأ ، وبخوفه وتردده ، وبجونها سرحان بانهيازيته وعدم أمانته فى إخلاصه للثورة ولزهرة فى آن واحد .

وفى كلتا الحالتين تتم وجهة النظر عن درجة من حب الخير والشرف ، ولكنها درجة لاتكفى لمقاومة الشر والخوف والتردد حين يرى سرحان زهرة تذكره بحو الريف وحلاوته ، ولكنها ترى من خلال صور حسية شهوانية ، تنم عن طبيعته الخسيسة المتقلبة :

« هاى لابف .

معرض أشكال وألوان مثير للشغب ، شغب الطيور والقلوب . وحية هائلة من الأنوار الباهرة ، تنسج فيها قدور فواتح الشهية ، العلب الحريفة والمكسرة ، اللحوم المقددة والمدخنة والطازجة ، الألبان ومستحرجاتها ، الفواريز المصلصة والمنبسطة والمطعطة والمربعة والمسمحة مثنى الحمور من مختلف الجنسيات . لذلك تتوقف فدماى بطريقة أوتوماتيكية أمام كل بقالة يونانية . وهواء الحريف بالمحنى بدسامته الحسية ، رعباى نزوان إلى الفلاحة بين الرمائن أمام الطاولة طوفى

للأرض التي عدت وحنبك وهدبك » (ص ٢٠٣ ـ ٢٠٤) .

فإذا انتقلنا إلى النقطة التالية وهي **التفاعل بين وجهات النظر** وجدنا أن هذا التفاعل يدور حول موضوعين محددين هما الثورة أولا ، ثم زهرة ثانيا ، ومحاولتها التعلم ، وفصة حبها مع سرحان البحيري مع ما في ذلك من ارتباط على المستوى الرمزي

أما الثورة فتتفاعل بشأنها وجهات نظر عامر وجدي وطلبه مرزوق من ناحية ، والمدام ومرزوق وعامر وجدي من ناحية ، ومرزوق وسرحان البحيري ، وحسني علام وسرحان البحيري ـ في أوقات متفرقة ـ ثم زهرة وعامر وجدي فقط . وكأن وجدي وزهرة هما المؤمنان الوحيدان بالثورة ، وجدي كان يحلم بها . وزهرة تريد أن تعيشها ، في حين تجتناها وبافقها طلبة ، وتحومها منصور وعلام .

ويحدث هذا التفاعل على مستويين : **المستوى الخارجي** عن طريق الحوار ، **والمستوى الداخلي** عن طريق مشاعر أصحاب وجهات النظر المختلفة ، الواحد نحو الآخر . وسنكتفي ـ لضيق المكان ـ بتقديم مثل أو مثلين لكل مستوى فإذا اخترنا المثل الأول لهذا التفاعل وجدنا أن الحوار يدور بين طلبة مرزوق وعامر وجدي ، وتقوم المدام بدور المعلق على مايقولان ولكن ذلك يحدث بعد أن يكون قد عرفنا موقف وجدي من مرزوق كما يعكس على وعيه في أول لقاء لهما في السينما :

« يميل إلى القصر والبدانة ، منتفخ الشدقين واللعد ، وله عينان وقاوان بعض (شعرة بشرته ذو طابع أرستوقراطي لاتخطئه العين ، وبعم عنه صمته المتكبر إذا صمت ، وحركات رأسه وبدنه المتزنة المرسومة بدقة إذا تكلم » . (ص ٢٨)

ويتضح من هذا الوصف الخارجي أن مظهر طلبة مرزوق لايروق لعامر وجدي ، فليس انتفاخ الشدقين واللعد ، ولا العيون الزرق في بشرة سمراء . من علامات الوسامة في شيء ـ كما يتضح في البداية المفجرة عن تاريخه . فحين تقدمه المدام بقولها :

« كان وكيلا لوزارة الأوقاف ، ومن الأعيان الكبار » .

يأتي رد الفعل من جانب عامر وجدي في صورة تقرير لواقع ماض

« لم يكن عندي في حاجة إلى تعريف . عرفته من بعيد بحكم مهنتي على عهد النضال السياسي وبطبيعة الحال من أعداء الوفد وتذكرت أيضا أنه وضع تحت الحراسة منذ عام أو أكثر ؛ وأنه جرد من موارده عدا القدر المعلوم »

ثم يلي ذلك حوار يقول فيه المدام مرثاة :

ـ كان يملك ألف فدان ، كان يلعب بالمال لعبا ..

وهنا قال الرجل بامتعاض .

ـ انقضى عهد اللعب .

ـ وأين كريمتك باطمة بك ؟

ـ في الكويت مع زوجها المقاول .

وكنت أعلم أن الحراسة فرضت عليه لشبهة تهريب ، بيد أنه فسر مأساته قائلا .

ـ خسرت أموالي جميعا ثمنا لكلمة عابرة !

فسألته :

ـ هل دعيت إلى تحقيق ؟

فقال بازدراء

ـ المسألة بكل بساطة أنهم كانوا في حاجة إلى أموالي .. (ص ٢٨ ـ ٢٩) وهكذا يكشف الحوار بهدوء ودون حدة أو تعليق عن وجهي نظر المشتركين فيه .

ويتأكد موقفها في الحوار الذي يجيء بالفقرة التالية من الرواية . والذي يقدم له مرة أخرى بلمحة من وجدي :

« لم يكن على مائدة الإفطار سوانا ـ وكانت الأيام القلائل الماضية قد فرت بيننا . وأزاحت حواجز الحذر ، فعلب الأنس بروح الخيل الواحد على الخلافات الناشبة ، وإن انطوى كل منا في أعماقه على مزاج متفرد مناقض لصاحبه . ولكن نحيٌ أوقات بروز المزاج الثاوي في الأعماق لبثير الغبار والتحديات أجل قد سألني بلا مناسبة .

ـ أتدري ما السبب وراء المصائب التي حلت بنا ؟

فتساءلت بدهشة

ـ أي مصائب تعني ؟

ـ أيها التعلب ، إنك تعرف تماما ماأعني .

ـ ولكن لم تحل بي مصائب من أي نوع كان ..

رفع حاجبه الأشيب وقال :

ـ لقد اعتبلت شعبنكم كما اعتبلت أموالنا ..

ـ لعلك تذكرني خرجت من الوفد ، بل من الأحزاب جميعا ، منذ حادث ٤ فبراير ..

ـ ولو .. ثمة لطمة أطاحت بكبرياء الخيل كله .

فقلت زاهداً في الجدل :

ـ نصرف النظر عن موقفي هاتي مشوق إلى معرفة رأيك .

قال بهدوء وازدراء :

ـ بوجه سبب يعد في طرف الخيل المشدود حول أعناقنا ، شخص لايكاد يذكره أحد ..

ـ من هو ؟

ـ سعد زغلول !

لم أتمالك من الضحك . فراح يقول بحدة .

ـ أجل ، منذ دأب على إثارة الأحن بين الناس ، والتطاول على الملك ، وخلق الجماهير ، ومي في الأرض مذمومخبثة ، ومازالت تنمو وتتضخم كسرطان لا علاج له ، حتى قضى علينا .. » (ص ٣٠ ـ ٣١) .

وفي هذا الحوار الذي ينسم بالواقعية والصدق وعدم التكلف ، يكشف طلبة عن موقفه باستخدام عدد من التشبيهات الغريبة ، والصور البلاغية ، مثل الاعتبال ، والخيل المشدود حول الأعناق ، والمذمومة التي تصبح سرطانا .

أما وجدي فلا يتجاوز تعليقه على أقوال طلبة الضحك ، وهو أبلغ تعليق ومن الواضح أن المؤلف يعتمد على استخدام المفارقة ،

ونبرة الصوت إلى جانب الصورة الصوتية ، فوصف طلبة لسعد رغلول لابد ان يثير ضحك عامر وحدى ، مثيرة للتضاد الواضح بين تحمس عامر وحدى بشيء من التعاطف مع طلبة ، ويرى «أنه يستحق شيئا من الرثاء . عليه أن يبدأ حياة جديدة مريرة بعد السبين» (ص ٣٠) فإن طلبة لايرى إلا عملاء من حوله ، حتى في المدام وعامر وحدى . ولايفلته من ذلك الإحساس سوى إدراكه أن «المدام قد فقدت زوجها في ثورة . ومثلها في الثورة الأخرى . وإذن فسوف نعرف لحنا واحدا» (٢٣) . وهو بلاشك لحن من الغضب والكره ، مع مانتضمنه الصورة من مفارقة ساخرة . أما بشأن عامر وحدى فيقول طلبة «فكرت . وافتنعت . أن التاريخ لم يعرف عسلا مثل الثائرين» . (ص ٣٢) ويبرز كرهه للثورة بقوله إن اعتدائها على ماله إنما هو اعتداء على سن الله وحكمته» ، وهو الزعم الذي نعرف به طبقة المستغلين فلسفتها .

وهكذا نرى كيف أن استخدام وجهات نظر متعارضة قد أفاد موضوع الرواية من جهة تقديم صورة موضوعيه لا يفحمها المؤلف ولايفرض عليها تعليقا أو رأيا شخصيا

فإذا انتقلنا إلى النموذج الثالث من أساليب وجهة النظر في رائعة **يوسف إدريس** «الحرام» فقد يبدو وكأن **يوسف إدريس** يستخدم «وجهة نظر» المؤلف «العارف بكل شيء» التقليدي ، ولكن النظرة المدققة ، وخاصة بعد سماع المؤلف وهو يشير إلى استخدامه أسلوبا فيما جديدا كل الجدة في روايته (٢٤) ، تكشف أنه بدأ من منطلق المؤلف الراوي ولكنه يستخدم أكثر من تشكيل واحد من هذا الأسلوب البالغ الثراء .

فهي داخل إطار وجهة نظر المؤلف الراوي الذي يتحدث بضمير الغائب ، يفسح المؤلف وجهة نظر إحدى شخصيات الرواية ، بحيث نرى الحدث في عدد من فصولها من وجهة نظر فكرى أفندى مأمور التفتيش ومع ذلك فالمؤلف الراوي يحتفظ لنفسه بوظيفة إلقاء الضوء على جوهر القضية التي تقوم حولها «الحرام» ، وهي قصة «العزبة» ، تلك العزبة المطحونة من العمال الزراعيين ، التي تقرر المؤلف أن الرواية قد عبرت النظرة إليها ، وذلك عن طريق تعريف دقيق بمتعاطف فيما يشبه الخطبة أو المحاضرة ، تتخلل بعض فصول الرواية وأحداثها .

ولعل أهم ما يجب تأكيده هنا هو أن هذا الأسلوب لا يتعارض مع موضوعية الروائي في شيء ، وذلك أن الروائي في تعريفه بحياة عمال الزراعة «إنما يلزم أسلوبا يكاد يكون تسجيليا ، يقدم فيه الحقائق مفصلة كما يرى . وهو بذلك لا يضع شعورا شخصيا على هذه الصورة التسجيلية ، التي تقوم وجهة النظر فيها على العلاقة بين المؤلف وموضوعه .

وحين تتسم نبرة صوته بالسخرية ، كما هو الحال في بعض إشاراته إلى الوزير والبغبغانة (رجال الأمس) فإن ذلك يأتي مرتبطا ببعض مظاهر سلوكهم التي تبدو واقعية ولكنها شائنة محتملة .

وحين تتسم نبرته بالتعاطف فهي تسحبه لما يقدم إلينا عن طريق الحدث . واستجابة بعض شخصيات الرواية لذلك الحدث بشكل متعاطف أو العكس .

ومن الجدير بالذكر هنا أن إحدى خصائص هذه الرواية وغيرها من أعمال يوسف إدريس أننا نرى الحدث ورد الفعل لا من وجهة نظر فردية فحسب ، بل من وجهة نظر جماعية أيضا . فقصة المرأة البائسة المعدمة عزيزة ، بل حياة النزحلة كلها . لا نرى من وجهة نظر فكرى افندى أو غيره من أهل التفتيش فحسب . بل نرى القرية كلها . بأطفالها ثم رجالها ونسائها . وهم يتحولون أمام عيوننا من احتقار وكره وعصب تجاه النزحيلة إلى التفهم والحب والتعاطف

وإذا أردنا اختبار بعض النسبيات النقدية لوجهة نظر المؤلف الراوي في هذه الرواية أمكننا أن نقول إنها تجمع بين وجهة نظر الراوي العارف بكل شيء ، والموجود في كل مكان ، الذي يعلق على الحدث ، ويشرح ، ويقدم الصورة التسجيلية ، وبين وعي بعض شخصيات ورود فعل الجماعات . ولعل إضافة **يوسف إدريس** تتمثل في هذه الناحية أكثر منها في تلك الخطبة أو المحاضرة التي نجدها في الفصل الرابع من الرواية مثلا . فهي الرواية الإنجليزية أمثلة عدة لمثل هذه الكتابات التي تعالج موضوع كتابة الرواية ذاتها ، أو وظيفة الفن ثانية ، أو موضوعا يرتبط بأحداث الرواية . مثل تأثير البيئة على الشخصية ، كما هو الحال في بعض أعمال «هنري فيلدنج» أو «جورج إليوت» مثلا . الجديد هنا أن «العزبة» تمثلون النصف الأهم من جماعتي القضية جماعة أهل التفتيش وجماعة النزحيلة ، وأن الحدث المهم ، وهو قتل طفل حديث الولادة ، ما يلبث أن يلتصق بهم . ولكن حكاية الحدث لن تتم قبل أن يحدث التلاحم بين الجماعتين .

ثم هناك سبب قوي آخر لتبني **يوسف إدريس** هذا الأسلوب ، وهو أن «العزبة» حتى قرب نهاية القصة لم يكن لهم صوت . فالصوت المسموع هو صوت أهل القرية بقيادة فكرى أفندى والأسطى محمد وصالح الحلو وغيرهم .

فحين يجيء التفكير المأمور بمن له فجأة أن «الخاطئة المجرمة» لابد أن تكون إحدى نساء النزحيلة ، يقدم لنا يوسف إدريس مشهدا رائعا ، نرى في خلفيته كلمة «دول» ، إشارة إلى «العزبة» الذين يشاور إليهم بذلك الضمير المجرد .

وأشار فكرى أفندى فجأة بالحبرونة التي كانت معه ، أشار إلى الفضاء الكائن خلف الإصطبلات وقال :

ـ لازم واحدة من دول . وتطلعت العيون والقلوب إلى حيث يشير ، وجاءه الجواب من أكثر الواقفين ، وكأنه يرجمه بالحجارة

ـ هم ما فيش غيرهم . وفي غمرة كلام دول عرابيه ولاد كلب قالوا هذا وخمروا جميعا لأي إشارة تصدر عن المأمور .(٢٥)

غير أن المأمور يعود فيقول :

«ـ والله ما يمكن الست سوبة» .

ويتمتم الجميع معه . ولكن رأيه النهائي هو

«ـ أبدا هم دول ما فيش غيرهم .»

وعمهم الواقعون حوله . يلعنون العرابة ويؤيدون . » (ص ١٧ ـ ١٨)
وحين يلتقط المؤلف الراوى الخيط ويبدأ فى تعريفنا بهؤلاء العرابية . كما يفعل فى بداية الفصل التالى . لا يرعجنا الأمر من الناحية الفنية ، إذ يبدو أنه يفعل ما ليس منه بد .

والغرابية ليسوا من فاطى التفتيش . ولا يمكن لأحد أن يتصور أنهم من فاطى التفتيش ، إذ ليسوا هم أكثر الناس فقرا فى بلادهم ، الذين يدفعهم الفقر إلى اللجوء إلى العمل فى التفاتيش البعيدة . وتلك بهائمهم وفراخهم معها وراءه يومية لا تتعدى القروش القليلة ؟ أليسوا هم ذوى الأعمال المالية . والمزارعة العربية . والخلفة الكريمة ؟ لا يمكن لأحد أن يتصور أبدا كهؤلاء من فاطى التفتيش . فقاطنو التفتيش كلهم مزارعون محترمون . لكل بيته وأولاده وبهائمه وجلبابه الصوف الجديد الذى يرتديه بعد انتهاء العمل ليسهر به فى القهوة . ويروح به المآتم والأفراح .

أما الغرابة أنفسهم فقد كانوا لا يقيمون وزنا كبيرا لنزيفة الفلاحين أو نفرتهم ، وكأنهم هم معتزلون أنهم غرابة . وأنهم نرحيلة . وكأنهم أى شىء قد يحط على مال أى إنسان . فأدام الواحد منهم قد حطى بمكان فى الترحيلة . وضمن أن يعمل أكثر من ثلاثة شهور كل نوبة وبأجر . فليقل عنه القائلون ما شاءوا » . (ص ١٩ ـ ٢٠)

ونقصى أحداث الرواية . ثم يعود المؤلف للظهور فى الفصل الرابع عشر ليقدم إلينا حكاية عزيزة ، ثم فى الفصل الخامس عشر نتحول وجهة نظر أهل التفتيش الذين يتركون أن للغرابة بيوتا وربحانا وأطفالا . فى فقرات من أجمل فقرات الرواية المصرية .

ومما يلاحظ فى تلك الكلمات . التى تصدر عن المؤلف الراوى . أنها تتسم من حيث الأسلوب بقدر من اللغة الرسمية التى تختلف عن لغة السرد فى بقية الرواية ، والتى تقترب كثيرا من اللغة العامية . ولعل تلك حيلة من حيل تخفيف بعد كاف بين المؤلف ومادته ، فالأسلوب هنا أسلوب عام وليس أسلوبا فرديا يسمع فيه صوت فرد عادى ، بل هو صوت جماعى كصوت مؤلف المسرحية فى توجيهاته الموجزة للممثلين .

وهناك ناحية فنية أخرى نكشف عن وجهة النظر ، استخدمها نجيب محفوظ ـ كما رأينا ـ وغيره من كبار الروائيين ، ويستخدمها يوسف إدريس كذلك . توضف الحدث بتفاصيله الدقيقة الملموسة للكشف عن المشاعر والأفكار والمواقف بجميع الأعمال التى قام بها أهل التفتيش لمساعدة عربة المسكينة المعدمة ، والأجر الذى يدفع لها ويدفع لحارتها التى تعيش بها . فى أثناء مرضها والماء الذى يوفرونه لشربها ، والطعام الذى يرسلونه إليها ، وذلك المشهد المثقل بنور الخليج . والحفلة البديعة الحزينة . كلها أدوات من أدوات أساليب وجهة النظر ، التى برع يوسف إدريس وغير فى استخدامها

وقبل أن نشير فى كلمات قليلة إلى أنه كما استخدم يوسف إدريس أكثر من أسلوب لوجهة النظر ، فقد فعل نفس الشىء وعلى نطاق أوسع بعد طويلا فى روايته « غرفة المصادفة الأرضية » . حيث استخدم مزيجا من أسلوب تيار الشعور وجماعة شهود العيان ، فى عمل تتضح فيه محاولة للتجريب والتجديد جديرة بالدراسة ، نرجو أن نعود إليها مع غيرها من أمثلة « وجهة النظر » فى أعمال جيل الستينيات والسبعينيات .

---

* هوامش

(١) Philip Stevick, ed The Theory of the Novel. (Newyork and London, Macmillan, 1967), p 85

(٢) نفس المرجع ص ٨٥

(٣) Robert Scholes and Robert Kellogg, The Nature of Narrative (London . Oxford University press, 1966) Reissue to 1971 edition, p 250

(٤) نفس المرجع ص ٢٥١

(٥) Norman Friedman, 'Point of View in Fiction' The Development of a Critical Concept,' The Theory of the Novel, op. cit, p 112

(٦) J W. Beach, The Method of Henry James. (New Haven 1918)

(٧) Percy Lubbock The Craft of Fiction (New York. 1921)

(٨) Beach, The Method of Henry James, pp 56 - 7)

(٩) Lubbock, The Craft of Fiction, p. 62

(١٠) انظر لزيادة التفصيل : أفضل بطرس حمان «صورة المرأة فى بعض الروايات والرواية (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧١)

(١١) انظر

Malakin Bradbury Possibilities (London, Oxford University Press, 1973) Part 1, pp. 3 - 27.

(١٢) Aspects of the Novel (London and New York, 1927)

(١٣) Wayne Booth, 'Distance and Point of View' Theory of the Novel, p. 87

(١٤) See Aspects of the Novel pp. 118 - 128.

(١٥) See Theory of the Novel, p 117

(١٦) نفس الصفحة

(١٧) Kathleen Tillotson. TheTale and the Teller (London, 1959) pp 10 - 11.

(١٨) نفس المرجع ص ١٢ ـ ١٣

(١٩) نفس المرجع ص ٢٤

(٢٠) Theory of the Novel, p. 109 - 110.

(٢١) انظر نفس المرجع ص ٩١

(٢٢) انظر بوث نفس المرجع ص ٩٢ ـ ١٠٦

(٢٣) فى تعليق على بحثين عن المرأة الريفية فى الرواية المصرية

«الجيل بطرس حمان « صورة المرأة الريفية فى الرواية المصرية »

هى أنموذجا .

«An Egyptian Literary Perspective of the Rural Woman»

ألقيا فى الندوة الدولية عن المرأة الريفية والتنمية (القاهرة ١ ـ ٤ ديسمبر ١٩٨٠) ونشرا ضمن أبحاث الندوة ـ القاهرة ١٩٨٤

(٢٤) يوسف إدريس « الحرام » طبعة مكتبة غريب ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٧ ـ ١٨

زوروا

دار الكتاب المصرى ✍ دار الكتاب اللبنانى

صدر حديثا

من سلسلة أعلام الأدب المعاصر فى مصر

- طه حسين
- القرآن الكريم (طبعة فاخرة) بالألوان مقاس ٢١X١٤ سم
- قاموس الفارسية فارسى / عربى تأليف: د. عبدالمنعم محمد حسنين
- إيران والعراق فى العصر السلجوقى تأليف: د. عبدالمنعم محمد حسنين

المصاحف والتفاسير ● كتب إسلامية
كتب التراث ● الموسوعات والمجموعات
الكاملة ● كتب أدبية ● كتب علمية
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية
والقانونية والسياسية ● كتب
الشعر ● كتب جامعية
كتب متخصصة باللغة والنحو
والصرف ● كتب تاريخية
وجغرافية ● كتب متخصصة
بالتربية والتعليم
الأعمال الكاملة للدكتور طه حسين
الأعمال الكاملة للأستاذ عباس محمود العقاد
المكتبة الشعبية للأستاذ توفيق الحكيم

DAR AL-KITAB AL-MASRI
33 Kasr el nil st CAIRO EGYPT PO BOX 156
phone 742168-754301-744657
Cable kitamisr CAIRO TELEX 92336
CAIRO ATT 134 KTM CAIRO - EGYPT

DAR AL-KITAB AL-LUBNANI
Printers Publishers Distributors
Po Box 3176 Cable KITALIBAN Beirut
Lebanon Phone 237537-254054
TELEX KTL 22865 LE

المكتبة الأندلسية
١- أحباب مجموعة ٢- افتتاح الأندلس
٣- ضياعة قرطبة

كتب التراث
- تأريخ القرآن ● اعراب القرآن للزجاج ٣ مجلد
- قلائد الجمان

كتب متخصصة بالفلسفة والمنطق ● المكتبات الشعبية
المعاجم ● الأطالس
الجغرافية والعلمية ● الموسوعات
والمجموعات الثقافية ● كتب
ثقافية وأدبية وإسلامية صادرة
باللغة الفرنسية ● كتب ثقافية
وأدبية وإسلامية صادرة باللغة
الانكليزية ● مجموعة مدرسية
ثقافية باللغات الثلاث:
العربية والفرنسية والانكليزية
الكتب المدرسية باللغات الثلاث:
العربية والفرنسية والانكليزية

للأطفال
- سلسلة الطريق للقراءة
- سلسلة العلوم

دار الكتاب المصرى

فرع دار الكتاب اللبنانى
٣٣ ش قصر النيل القاهرة - برقيا: كتالمصر
ت ٧٤٤١٦٨/٧٥٤٣٠١/٧٤٤٦٤٧
ص ب ١٥٦ القاهرة
TELEX 92336 ATT 134 KTM
CAIRO - EGYPT

لبنان: بيروت ص.ب ٣١٧٦ برقيا: كتالبان
ت ٢٥٨٣٠٤/٢٣٧٥٣٧/٢٥١٢٩٤ TELEX KTL 22865 LE

جيل الستينيات

في الرواية المصرية

تحقيق في الأصول الثقافية

سامي خشبة

البدء في محاولة التقييم العام - الفكرى والفنى - لظاهرة أدبية أو فنية كانت قد انطلقت إلى عالم الوجود كالمغامرة - أو القفزة الريادية - بالإبداع - في عوالم لا نهاية لأبعادها - بأدوات جديدة وحساسية طازجة - هذا البدء في تلك المحاولة - يكاد يكون مساويا للقول بأن «المغامرة» قد أنهت - وأنها تتحول - إن لم تكن قد تحولت حقا - إلى ظاهرة تقليدية - رسخت أصولها - واتضحت معالمها - إذ تجاوزت مرحلة التكوين تصبح تلك المغامرة - التي استقر بأصحابها مكانهم - وألف الناس أدواتهم وحساسيتهم - مطالبة - من ناحية - بأن تحاكم نفسها - وأن تقبل محاكمة الآخرين لها من ذوى الأهلية - ومطالبة - من ناحية أخرى - بأن تتجاوز نفسها - أو يتجاوزها مغامرون جدد - لا يستريحون للتقليد - ولكل مغامرة من هذا النوع بواعث أو دوافع لا يكون البحث عنها جزءا أصيلا من عمل النقد الفنى أو الأدبى - لأنه بحث سيرداد اعتماده على أدوات مؤرخ الثقافة - وباقد تاريخها - إذا تواقرت في لغة هذه الثقافة تلك الأدوات - على نحو يفوق اعتماده على أدوات النقد المباشر أو التطبيق - ولكننا نعتقد أن النقد الصحى - والتفاعل - لأعمال جيل الستينيات المصرى - الروائية بوجه خاص - وفى مجالى القصة بشكل عام والشعر - لا يقوم دون بحث تلك البواعث أو الدوافع وكشفها - وقد يكون هذا الكشف أحادى الجانب - وربما كان بالضرورة كذلك (!) ولكن على البحث أن يجهد من أجل تحقيق موضوعيته -.

ولأننا نتعامل هنا مع ظاهرة إبداعية - ننتمى إلى ذلك الجزء من الواقع - الذى يطمح إلى إعادة تشكيل الواقع نفسه - والذى يعيد التشكيل حقا في كل عمل إبداعى - تشكيلا قائما على وعى خاص وحساسية فريدة وفطرة (موهبة !) قادرة على خلق أبنية فنية أصيلة ومتماسكة - هذا الشىء - الذى يبدو بطريا قبل أن يكون عمليا - وإن كان يحمل الصفتين في آن واحد - لن يكون علينا أن نعزل الدوافع أو البواعث «الاجتماعية / السياسية / الاقتصادية» التي حتمت ظهور جيل الستينيات في الأدب المصرى - ثم حتمت على افراد من مبدعيه أن يصوغوا رؤاهم واهتماماتهم ومعاناتهم وحساسيتهم في القوالب الروائى ومع ذلك - فإن هذا الجانب من الدوافع أو البواعث - لن يغيب عن بالنا ونحن نبحث عن الأسس التي انطلق منها جيل الستينيات فحتمت ظهوره - ثم حتمت عليه أن يكتب الرواية

إن الأسس التي تنطلق منها ظاهرة إبداعية فنية الى الوجود - هى أسس ثقافية - هى مكونات المعرفة وصانعة الوعى - وهى التي تتفاعل مع أذهان المبدعين - ومع روح وعيهم بظروف حياتهم العامة والشخصية - لكى تتخلق في النهاية حساسيتهم الخاصة - أى طريقتهم في الإدراك - وفى التعبير - وفى البناء - الأحداث والوقائع والتجارب العملية تتحول إلى معان وأفكار وعبارات وأشكال - فعل تحولها - وفى أثناء ذلك - إلى تجارب انفعالية - تختلج عند المبدع إلى بناء فنى - ولذلك لا نرى بأسا بل نلح على أن نبحث عبر باب الأصول الثقافية (الفكرية) التي نبعت منها - وقامت عليها ثورة جيل الستينيات الروائية

ونحن «حيثما نشير ونجأة» في السياق السابق إلى تجربة ذلك الجيل الروائية - لا يغيب عن بالنا أن العالمية العظمى من كتاب الرواية فيه قد بدأوا تجربتهم الإبداعية كلها بالقصة القصيرة - وتصرف النظر عن القرابة الفنية بين النوعين الأدبيين (الرواية والقصة القصيرة) - وتصرف النظر أيضا عن آراء تقليدية كثيرة لا يستهان بها - تقول بأن ممارسة أحد الكتاب لأحد النوعين لابد أن تفتح طريقه إلى ممارسة النوع الآخر - أو أن هذا - على الأقل - هو أقوى الاحتمالات - نصرف النظر عن ذلك - فنحن نعتقد بأن تحول الكثيرين من كتاب القصة القصيرة في

هذا الجيل إلى الرواية كان ضرورة حتمها نوع الواقع «الاجتماعى الثقافى» الذى أحاط بهم فى الخمسينيات والستينيات، كما حتمها نوع تعاملهم «السياسى» مع هذا الواقع. لقد كتبوا القصة القصيرة، لا فى بداية التجربة الإبداعية فحسب، تلك البداية التى تحتم دائما نوعا من التهيب إزاء المشروعات الفنية الكبيرة، ونوعا من تعجل الإكمال ومشاهدة الأثر ومعاناة النشوة، بل كتبوها أساسا - ومعظمهم بدأ كتابتها مع بداية كتابته عامة فى نهاية الخمسينيات - من خلال ممارسات حزبية للتحارب معبرة. ومن خلال وعى يتلقى العالم الواقع محررا ومشتا ومقسم الماء، ويفسره تفسيرا أحاديا (دينيا كان أو ماركسيا!) ولكنه يواجهه فى كل لحظة يعانيه و «لا - انتظامه» المرهق والمثير للخيال فى آن واحد.

ولم يكن التفسير الأحادى، أيا كان اتجاهه، قادما - على وجه الدقة - من خارج إدراكهم التقائى للعالم كما قد يتوهم كثيرون، بل كان نبى أى نوع من التفسيرات التى توحد العالم وترى فيه سياقا متصلا وبناء منطقيا متراكبا، تعبيرا عن توق حقيقى إلى إدراك ذلك العالم الواقع وتغييره، بإجباره على أن يلم شتات التحارب المبعثرة، واللحظات المنتزعة من أى سياق، لكى يصبح مفهوما قابلا لأن يحاط به، ولأن يدفع - من ثم - إلى التغير. ولم يكن ذلك التوق متعسفا أو ذاتيا، فقد كان العالم من حولهم لا يكف عن الادعاء بأنه سياق متصل، وبناء منطقى متراكب، وأنه «يجرى تغييره» بإرادة واعية، ووفقا لتصور عقلانى يعى حاجاته من المعرفة، والعدل، والحرية، والجمال. لقد «علمهم» العالم / الواقع حلمهم وعرسه فيهم. ثم اكتشفوا منذ أوائل الستينيات على الأقل، أن ما تعلموه كان «الضرورة» التى يسعى أن تكون، ثم لم تكن.

إن ذلك التوق إلى إدراك العالم وتغييره، الذى غرسه فى جيل الستينيات المصرى مجتمع ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ودولتها - هو ما جعل تعامل هذا الجيل مع عالمه الواقع تعاملا «سياسيا»، بطموح على الدوام إلى التفاعل بين ذات الإنسان والعالم / الموضوع، وإلى إخضاع العالم لإرادة الذات وتصوراتها العقلية عن مستقبل العلاقة، ومستقبل طرفيها.

ولا أغالى إذا قلت إن هذا النوع من التعامل بين ذات الكاتب المبدع وعالمه الواقع، هو فى جوهره تعامل «ملحمى»، لابد أن «يسفر» عن كتابة الرواية، خاصة إذا كان هذا التعامل مدفوعا بإرادة ذاتية تما تريده من العالم وما تريده له منذ البدء.

هكذا نجد أن هذا الجيل، الذى ظل حتى انتهاء عقد الستينيات تدريبا، مشغلا بالقصة القصيرة، محاولا التحديد فيها، والتعبير عن مشاغله ورؤاه وعلاقاته بالعالم الواقع، وعن طموحه فى العالم وللعالم معه، من خلالها. حتى قيل إن قالب القصة القصيرة هو القالب الطبيعى لـ «النفس القصير» الذى اتهم به هذا الجيل فى البداية ضمن ما اتهم به - نجد أن هذا الجيل قد شرع يفكر تفكيرا «روائيا»، منذ بدايات عقد الستينيات تقريبا[1]، مستخلصا من تجاربه المحدودة - ومن تجاربه المجتزأة مع عالم بدا له ممزقا فاقد المنطق، ومناقضا مع ما يدعيه عن نفسه من وحدة وتماسك ومنطقية.

كان بوسع النقاد، أو مؤرخى الأدب، أن يعثروا فى أعمال أجيال الرواد من الأدباء المصريين، على المصدر الأساسى للتأثير الفكرى، واضحا أو فى حالته «الأصلية» تقريبا؛ فهكذا عثر النقاد على موقف الأرستقراطى المستنير، ممتزجا بتحرر البورجوازى الجديد، وانبهار تلميذ فلاسفة عصر التنوير الليبراليين الفرنسيين. عند محمد حسين هيكل، وعثروا على موقف البورجوازى الليبرالى القومى الصغير، ممتزجا بأقدار محسوبة من الليبرالية الاقتصادية، والمادية الفجة عند نجيب محفوظ حتى «الثلاثية»... ثم امتزجت كل هذه الأشياء بعد ذلك بأقدار محسوبة أخرى من التصوف والرؤية العضوية للتاريخ، مع قدر من اليأس إزاء فكرة «التقدم»، مازجه العبث مرة، واليقين من الحتم - الميتافيزيقى أو التاريخى - مرة أخرى. مع تروع وطنى ثابت، وإيمان - كإيمان العجائز - بضرورة الإصلاح، واكتشفوا ثنائية كامنة (واس رشد) - ممتزجة بشعبية قنية، وتروع فلاسفة الملكية الفرنسيين إلى قيم الماضى، عند يحيى حقى. ولا يصعب تتبع الملامح الواضحة، المتشابهة أو المخالفة، للأصول الفكرية الخاصة (والشائعة) عند المازنى أو توفيق الحكيم.

ولكن محاولة تحديد الأصول الفكرية (المؤثرة إيديولوجيا وجماليا) لكتاب جيل الستينيات المصرى، ستكون محاولة شاقة - إن لم تكن مستحيلة الاكتمال - فى إطار مقال واحد. والأسباب تكاد تكون بديهية.

أولها أن التيارات الفكرية والمدارس الأدبية التى شاركت فى صنع فكر هذا الجيل وحساسيته (من جانبها الإيديولوجى والجمالى) لا يكاد يمكن حصرها بين ماهو قديم وما هو جديد، وبين ماهو مباشر قادم من الحركة الاجتماعية / الثقافية المحيطة بهم فى مصر والعالم العربى، وغير مباشر قادم من مصادر التأثير العقلية الأجنبية، من فلسفة وفكر سياسى وفنون وتاريخ وأعمال أدبية ونقدية وموسيقية وتشكيلية.

والسبب الثانى هو تشابك كل تلك المؤثرات، المباشرة وغير المباشرة، الاجتماعية والعقلية، وتفاعلها الدائم مع رغبتين متلاحمتين، تبعتا دون شك عند أجيال سابقة من الأدباء المصريين، ولكنهما بلغتا مستوى من الصخب الواضح عند أدباء جيل الستينيات. رغبة تحليل الواقع المعيش والتقاعات السائدة - المحلية والواردة - فى ضوء الفهم الواعى من الاجتهاد الخاص لكل واحد من هؤلاء الأدباء. ثم رغبة تأصيل الفكر الشخصى لكل واحد منهم فى ضوء إدراكه لتجاربه الاجتماعية والذهنية، وما يحصله من تجارب الآخرين المعاصرين له من جيله أو من الأجيال الأخرى. فجيلنا كان جيل الستينيات قد بدأ يدرك ذاته، ويكتشف تفكيره «الروائى» من خلال تعامله «الملحمى» مع العالم / الواقع، كانت جميع الأنظمة الفكرية الشائعة قد فقدت قابليتها للصدق، وفقدت بريقها القديم، ولم يبق إلا المعرفة بها (أحيانا)، وحمل «تراث الآباء» ونتائج التجارب الشخصية.

والسبب الثالث، هو صعب تأثير أى فلسفة (أقصد - نظاما فلسفيا متكاملا) لاقترن بتجربة سياسية أو ممارسة تطبيقية عملية، تصلح لترشيد التعامل مع العالم / الواقع. فما الحاجة إلى أى نظام فلسفى

تأمل فى عالم شرق لا منطق له . يطالب «المطالبة» بأن يوجدوه وأن يعبدوا إليه عقله . أو فى عالم منكوب يحلم بعض «عقلاته» إلى تعديل وضعه وإقامة العدل فيه ؟ !

وبدا حسبما أن جيل السنبلات قد حمل نصيبه مما وصل إليه من تراث آبائه . وبما حصله من تجارب شخصية . ثم تذكرنا أن هذا الجيل نشأ أساسا فى خيبة المرحلة الليبرالية السياسية فى مجتمعه ، وفى ظل عملية التحنيط المصطنعة من «قيود» الماضى «وقيوده» . «خوفا» سببه «تراث» من الرعب من الغوص «ستمر» وتحفى فى خيبة هذه «تراث» . وبتمسك الأسلوب التقليدى . وبذكرنا أن هذا «جيل يشكل أثناء مرحلة «تسمم» صراع الاجتماعى . على الرغم من الاعتراف المحض بأن هذا الصراع بديهى وأنه لا يمكن تجنبه . وبتذكرنا أن هذا الجيل نشأ بعد فى ظل انقلاب بين اتجاهات الوصية . المصرية . والعربية . والإسلامية . فى حين كان مطالبا خلال الوقت بالصمود خلف أرضية يقال له إنها وشيكة الصهيون وإن كان القائلون بها لا يعلنون يوجدون بعد الظهور . وبتحلون لذلك الأعداء . وأن هذا الجيل قد نشأ كذلك فى ظل إدانة كل ماض قريب . سياسيا . بكل اتجاهاته التى توطدت فيه أو التى حاربته . وانتهى بعدها . كما أنه وجد نفسه مطالبا . بوصفه أول جيل عاش عصيد كاملا فى ظل اقتصاد الحديد . مسطرا تلك «حياة» الموجودة بمرحلة – بالاقتداء – بـ «حديد» أثناء ذلك الماضى الذى لا يطيق إلا التحنيط المطلق أو الإدانة المطلقة . وبالحد من تنشيط أساليب الحياة العربية مع مصاحبة باستيعاب علوم الغرب وأساليبه فى الإدارة والإنتاج والإبداع . دون أن تكون ثمة جدوى اجتماعية واضحة من التعليم والاستيعاب مع إحداث الوعى واستحالة استمرار معنى للانتماء إلى أية أيديولوجية «رسمية أو معارضة» .

إذا تذكرنا تلك الملامح المتناقضة «لمعاناة» لاقترنا شيئا ما من تصور «المناخ» الاجتماعى الثقافى العام الذى نشأت فيه وتطورت مواقف ابناء هذا الجيل المفكرة . وحاجتهم إلى التعامل المستقل . اعتمادا على قدراتهم الخاصة . مع العالم / الواقع ذلك التعامل «الملحمى» الذى حلم بعضهم روايتهم . أو ملاحمهم التى يصحبون هم أبطالها

ولكن المكونات العملية (المفكرة – الثقافة) لذلك المناخ . لم تكن أقل تناقضا . بل بلغت حدا من التشوش لا ضابط له فى العالم وأسرع إلى القول بأن الضابط المفتقد كان الفكر النقدى المسموح والمؤثر

لنبدأ حيثما جاءنا الواعية . ومشاعله الإبداعى . وسط مجموعة متعارضة من أقطاب التكوين العقلى لهذا الجيل / الواقع

الدين الرسمى . والدين السائد

الرسمى هى خلط . معقد بخصوص . متضارب فى نوع من مشكلات العصر الكبرى وقضاياه . ولكنه لا يحمل بصورة صريحة – إذا صح منه حول تلك القضايا . تداخل حرية الفرد وحرية الجماعة . وتقابل مطلب العدل مع مطلب الحرية . بماهية الكبرى وحتميته فى عصر المعرفة النووية والرياضيات السببية . وحقيقة التاريخ فى عصر مسلمات الصراع الحضارى والقومى والطبقى . ومسئولية الإنسان الفرد إذا كان وجوده . وصفه . يصبحان له دون اختيار ومسئولية . وحقيقة الحس والإدراك فى عصر يقال فيه إن الدافع الجنسى . أو إرادة الحياة . أو كليهما . يحركان الجماهير الشريرة دون سر بلك .

أما الدين السائد . أو «الدين» على الطريقة الشعبية . فلا نزيد عنه عن حقيقة معيشة . ولا وعى له – فى الوقت نفسه – بما يتجاوز المعيش اليومى المباشر فى القرية والحارة . وهو فى المكاتب والمصانع والجامعات يعيش – فى داخل عقل الإنسان الواحد – مع شذرات من أنواع شتى من الوعى . متناثرة مع جوهره أو متناقضة معه . ولكنه يعيش معه محتسب . لا يحتك به ولا يتعامل معها إلا إذا عرضت جوهر الإيمان بوجه خاص . فحينئذ يرفضها . فجأة ودون نقاش .

النزعة الفلسفية

النزعة السائدة بين المثقفين التقليديين من جيل الأحداد والآباء . هى نزعة الأحياء . بالماضى المدهى فى مواجهة طغيان «الغرب المكتوب – الثقافى – الحضارى» القادم من الغرب . وهى نزعة الذعر من «الأجنبى» . المسترخ بالكراهية له والاستعلاء عليه فى نفس الوقت وهى نزعة صاحبت جيلا بأكمله أو جيلين . وكان ذلك مقبولا . فقد كانت تلك النزعة تنسجم على المجتمع المصرى فى القرن الأسبق . حتى عالجها . أو ردعها . «العرو» المعلى والالتحام . واكتشاف إمكانيه الاستفادة من الفرع دون خسران الذات القومية . ودون الذوبان فى ثقافة الغزاة . وإذا كانت هذه النزعة لم تجد لها سند الخمسينيات تمثلين أقوياء على المستوى الفكرى . فإن حمل السنبلات قد واجه ما يشبه «الحملة المنظمة» من جانب وسائل الإعلام الجماهيرية . للترويج للنزعة السلفية وتقديمها بوصفها المنبع الأصلى للفكر «الرسمى» . ولم يكن من الممكن لتلك الحملة أن تكسب عقول مثقفى السنبلات . فضلا عن المبدعين والأدباء . ولكنها . لنجاحها الجماهيرى على الأقل . نجحت فى إثارة اهتمامهم بثقافة الأسلاف . وبمحاولة اكتشاف علاقتهم الحقيقية بتلك الثقافة فى لحظاتها الواقعية . وفى الصور التى يتجسد بها فى فهم حياة الآباء والأجداد . وسلوكهم العقيدى وأحكامهم الأخلاقية .

هكذا جاءت الخلفية «الثقافية / الاجتماعية» لبطل رواية «**أيام الإنسان السبعة**» عبد الحكيم قاسم . متكونة من ظاهرة الطرق الصوفية فى الريف . لا بوصفها إيديولوجية أو عقيدة . ولكن بوصفها نوعا من «تنظيم الحياة» ينتمى إلى عصر بدائى . وجاءت الخلفية الفكرية / الاجتماعية لرواية «**الزينى بركات**» لجمال الغيطانى . متكونة من ظاهرة تخو السرطانى لإكثر القوة الحقيقية فى بناء السلطة التقليدى «على الطريقة الشرقية» . وتكونت الخلفية الفكرية لرواية «**الطوق والأسورة**» ليحيى الطاهر عبد الله . من ظاهرة القمع الخلقية الموروثة التى تتحكم فى الحياة . بصرف النظر عن «الإرادة» الفعلية لمن يطبقونها .

الفكر السياسى : سنتناولها . بأكثر مصادر التكوين والتأثير الفكريين لجيل السنبلات أهمية وعزازة . وأكثرها تفاعلا مع إبداعهم الروائى بوجه خاص . الذى انعكست فيه تفاصيل تلك العلاقة الملحمية بين مبدعى السنبلات الأدباء . وعالمهم الواقع من خلال الفكر السياسى

بكل اتجاهاته وموضوعات اهتمامه . لقد تلقى هذا الجيل معظم ما يعرفه ، وما يستخدمه في التعامل الذهني مع عالمه من «فلسفة» ، لا يصارعه في ذلك الأثر سوى الأعمال الإبداعية الكبيرة لعدد محدود من مبدعي الأجيال السابقة ، ولعدد آخر من ترجمات الأعمال الإبداعية الأجنبية ، ثم الكتابات والترجمات النقدية المتميزة لعدد محدود آخر من نقاد هذه الأجيال نفسها . ولا يعالى إذا قلنا إن تأثير أي مصدر آخر – غير الفكر السياسي – كان يعود فيصب في مجرى الفكر السياسي ، متحولا كذلك إلى رافد جديد للفكر السياسي نفسه . إن التأثير «الجمالي» أو الفني ، أو التأثير الأيديولوجي ، لكتابات نجيب محفوظ ذات الطابع التحديدي (منذ «أولاد حارتنا» عام ١٩٥٩) ، أو لكتابات لويس عوض وشكري عياد وعبد القادر القط ومحمد مندور وعز الدين إسماعيل النقدية ، سواء في أصول النظريات النقدية ، أو في التراث ، أو في النقد التطبيقي ، أو كتابات عبد الحميد يونس وفاروق خورشيد وبيللة إبراهيم في اكتشاف الأدب الشعبي ، أو لترجمات أعمال سارتر وألبير كامو وهيمنجواي وشتاينبك وهوكنر وموراڤيا وكتاب مسرح العبث ، أو لأفلام مخرجي «الموجة الجديدة» الفرنسيين السينمائية .. إلخ .. لم يتم استيعابه (تأثير هذه الكتابات الفني) إلا من خلال تعامل جيل السبعينيات مع هذه الأعمال «الأدبية» تعاملا سياسيا أولا ، فقد كان التحديد الجمالي أو الفني ، أداة من الأدوات الضرورية في إدراك العالم / الواقع – إعادة المنطق والنظام إلى لامعقوليته وفوضاه – وفي تحديده بعد ذلك .

ولكن هذا لا يعني أن «الفكر السياسي» نفسه كان منطقيا ، أو أن عناصر تكوينه كانت ذات بناء متماسك «الأركان» بل العكس ، فقد كان الاحتياج إلى فهم الأعمال الإبداعية الكبيرة (الأدبية ، أو المسرحية أو السينمائية) والأعمال النقدية الكبرة أيضا ، فهما «سياسيا» وتوجيهها في أدهان الجيل لخدمة «وعيهم السياسي» ، كان ذلك الاحتياج دليلا آخر على «فوضى» الفكر السياسي نفسه ، وعجزه عن تفسير العالم ، فضلا عن تغييره .

في الموضوع «القومي» انقسم الفكر السياسي – أحيانا عند المفكر الواحد أو المدرسة الفكرية الواحدة – بين الدعوة الى المصرية ، والدعوة إلى العروبة والدعوة إلى الإسلامية ، مع دوائر صغيرة من الدعوة إلى «الإفريقية» ، أو الدعوة إلى العالمية ، ولم تكن كل «دعوة» قادرة على الارتباط بتصور واحد لما تدعو إليه ؛ فالمصرية موزعة بين تصور لجذور فرعونية ، أو عربية أو إسلامية أو عربية ، والعروبة موزعة بين مفهوم ديني ومفهوم تعوي تاريخي ومفهوم مادي (تعوي تاريخي اقتصادي) ، والإسلامية موزعة بين مفهوم ديني ومفهوم حضاري ، وكلا المفهومين موزعان بين نزعات سلفية وتحديثية . قومية (عربية) ولا قومية

وفي الموضوع الحضاري ، انقسم الفكر السياسي ، بين «الأصالة والمعاصرة» ، وبين إعادة اكتشاف الذات في التراث وحده ، وتحديد تلك الذات بالانتماء عربيا حيث يلتقي القديم والاستمرار ، وكل ذلك دون تحديد لدلالات المصطلحات أو محتوى الانتماء . لقد جاءت معظم هذه الدعوات من جانب مفكرين «هواة» يكتبون للصحافة أساسا ، ويكتبون في موضوعات شتى ، دون سند من بناء فلسفي مستقل وواضح

وفي الموضوع الاجتماعي انقسم الفكر السياسي بين الدعوة للديمقراطية ، والليبرالية الاقتصادية والتخطيط في إطار ديكتاتورية مستنيرة ، والاشتراكية الإسلامية ، والإشتراكية الديمقراطية ، والماركسية ، و«اشتراكيتنا» التي تأخذ من كل بع بجرعة ، حتى أصبح الأسلوب الشائع هو تحديد «اشتراكيتنا» هذه – مثلما – بما «ليست عليه» ، دون قدرة على تحديدها إيجابيا بما هي عليه في الواقع أو تكونه

وفي ظل تلك الفوضى وذلك «اللامحدد» ، أصبح الفكر السياسي المترجم ، أو الوارد من المشرق العربي بوجه خاص – وهو نفسه فكر انتقائي مشتت المصادر ، غامض المصطلحات والمحتوى والأهداف – هو المصدر للتعليم السياسي . ومن خلال الفكر المترجم تعرف جيل السبعينيات فلسفات التاريخ والحضارة ، مصوغة عالما في ضوء التحريه التاريخية للغرب باستنارة متفتحة أو بتعصب منغلق ، وعلى فلسفات التطور الاجتماعي والتحرر العقلي والتحليل النفسي أو الاقتصادي أو اللغوي ؛ حيث تدخل هذه الفلسفات في تسيج الفكر السياسي – ومن ثم «المواقف» السياسية العملية في كل ميدان ، فيزداد بذلك التناقض بين مايتعلمه جيل السبعينيات من «فكر» عملي ، والمواقف التي تتحكم أو تسود في العالم / الواقع الذي يعايشونه .

الاتجاه الماركسي

ومنذ بداية الستينيات ، كان لهذا الاتجاه ثقله التاريخي – الذي يستمده من نجاحه في إحداث التغير الثوري في بلاد كثيرة أخرى – ولكنه مضى يعمق طريقه باستمرار محاور العالم والواقع لتحليلاته ، وباستمرار الاتجاه نفسه في اكتشاف انعزاله عن الواقع وأخطائه في تحليله ، ومن ثم ملاحقته تغيرات الواقع بمحاولات لتغيير تحليلاته مع تثبيت منطلقاته .. دون جدوى . وتلعب مأساة عزلة هذا الاتجاه دورها حينما أمسك بعبارات محدودة (قالها الفيلسوف الماركسي الفرنسي روجيه جارودي) عن قدرة الثقافة العربية / الإسلامية على إنتاج «حداثة علمية» استنادا إلى فلسفة ابن رشد ، وإنتاج «مادية تاريخية» استنادا إلى فكر ابن خلدون ، فكأنما أنقذت هذه العبارات في هذا الاتجاه عقلا عالما ليعض الوقت ، ولكن دون جدوى .

ومع عجز هذا الاتجاه عن تقديم «فلسفة» تسقية متكاملة قومية الطابع ، ازداد أيضا عجزه عن إبداع «نقد» يتحول إلى جزء أصيل من الظاهرة الثقافية ، سواء بتحليلها بوصفها ظاهرة اجتماعية كلية ، أو بتحليل «مقرداتها» – وهي الأعمال الأدبية والفنية نفسها – التحليل القادر على دمج نفسه في الظاهرة الكلية ، وعلى دفع الظاهرة نفسها – في الوقت ذاته – إلى مزيد من العمق الأصيل والحقيقي

واللافت للنظر أن الأعمال النقدية والفكرية التي قدمها هذا الاتجاه في عقد الستينيات تكشف عن تخلف العالمية الساحقة من أصحابها عن متابعة التطور أو فهمه ، ذلك التطور الذي لحق منهجهم نفسه في العالم الخارجي ، شرقه وغربه ، في حين اكتسبت هذه العالمية الساحقة بالتحليل الطبقي العام – السياسي والاقتصادي عالما – للأعمال

المتمردة . الأمر الذى ضاعف من عزلة هذا الاتجاه ومن عجزه ، حتى أصيب عما يشبه الصمود الكامل .

وبالرغم من العلاقة الملحمية التى قامت بين جبل السنبلات وعالمه (علاقة الأبطال المفردين الذين يسعون لتغيير العالم وإعادة صياغته بقدراتهم الذاتية ، التى أدت إلى وضع هذا الجبل بالضرورة ، على يساره الواقع الاجتماعى والظاهرة الثقافية) ، فإن الخلافات بين هذا الجبل وبين الاتجاه الماركسى لاتقل أهمية ووضوحا عن خلافاته مع العالم / الواقع ، الاجتماعى والثقافى

كانت نزعتهم اليسارية – أو « اصبحت » بالنسبة لعدد منهم – نزعة « ثقافية » تكتسب وعيها وأسسها الفكرية من خلال علاقة جدل واسع ومتعدد الجنبات وطويل المدى مع « كل » مايعرو عقولهم ووجداناتهم من تجاوب . وكانت انطلقت فى ١٩٦٧ هى دورة ثلاث « التجارب دون جدال » . فى حين كان بروز الاتجاه الماركسى إلى اليسار بروزا « مطلقا » ، يعرض نفسه « ذهبيا » قبل « حوض التجربة » ، وبصرف النظر عما وسيما يحول النزوع اليسارى « الثقافى » إلى نزوع أصيل وفعال وعملية مطردة النمو ، متعددة التجليات ، تحول النزوع اليسارى الذهنى إما إلى سير للعالم / والواقع ، أو خلاف « دائم » معه ، يعود إلى الالتقاء معه عند أول فرصة ، ودون مرور واقعى واضح . وعالما دون شروط ، وهى عملية مزدوجة أو متناقضة الاتجاهين تؤدى بالضرورة إلى تزايد الفجوة بين الزعتين ، لا إلى سدها كما يتوهم كثيرون

الاتجاه الوجودى

برز هذا الاتجاه فى الجامعة ، فى الاربعينيات وأوائل العقد التالى ، وارتبط صعوده بالصحافة فى الخمسينيات . ولكنه لم يؤثر تأثيره الحقيقى فى مشهد جبل السنبلات إلا من خلال الترجمات البيروتية لأعمال سارتر ، ثم الترجمات القاهرية لأعمال ألبير كامى ولكن هذا التأثير لم يكن مشابها فى شىء لتأثير نفس الاتجاه فى مهده الأوربى الغربى ، وقد يكون صعوبا أن نسوق نتائج هذا التحليل فنقول إن سرادق الترجمات « الروائية » من أعمال الكتاب الوجوديين كانت تعكس – فى الحساسية « المحلية » لجبل السنبلات – جانبا من نفس تلك العلاقة الملحمية مع العالم / الواقع لم يكن العنوان ، « لا الصخر ، ولا الثلوج ولا التلاشى . ولا البحث عن مرر للصوت . هى المعانى التى منحت لتلك الروايات تأثيرها الفكرى والجمالى فى كتاب الرواية من جبل السنبلات . بل كان المعنى الأساسى هو تفرد رجال عاديين مقهورين فى مواجهة عالم ثم بعد احتماله ممكنا ، ولا لإمكان منه مباحا ، ولا شاعريته منه ولا فى التعامل معه ، فلم يعد يمكن – أيضا – التعبير عن العلاقة تعبيرا « ايجابيا » من أى نوع إنها علاقة تصادمية تخلو من الدراما – وحتم من التراجيديا بشكل خاص – ولكنها لا تخلو من تبادل المسئوليه بين طرفيها . العالم / الموضوع ، والبطل / الذات

ولنا هنا أن نذكر رواية صنع الله إبراهيم الأولى « تلك الرائحة » . وكذلك قصص إبراهيم أصلان (مجموعة « بحيرة المساء ») حتى روايته التى لم تنشر بعد (مالك الحزين) التى كتبها فى أقل من عشر سنوات . ورواية عبد الفتاح الجمل الوحيدة « الخوف » . وقصة جمال الغطاى الطويلة المنشورة « أوراق شاب عاش منذ ألف عام » . ورواية محمد يوسف القعيد الاولى « الحداد » ، لكى نتذكر المسافة التى تفصل دائما بين التعبير وبين موضوعه ، لكى نصرخ الموقف الحاد من الاستعمار ، ولكى نحدد صورة العالم ، ووضع الإنسان (البطل أو الأبطال) فيه ضمنها الموضوعية ، غير الدرامية ولكى يتحول المعنى دائما من الموقف ، لا من السرد أو التأمل ، ولا من المواجهة ، ثم لكى نتذكر ذلك الحضور الدائم البارز للشخصيات والتجارب ، الحضور المنتمى إلى « كل » الحى من الأدبية للمفكر على الشخص فى الموقف ، كأنك تتعامل مع عمل حى أتيح له أن يتحرك فى فراغ يصنعه نفسه بمنهجه الخاص ، وعالمه كله بكيانه وحده ، ومع ذلك فإن إحساس الشخصية لايتركز أبدا على ذاتها (حتى فى « تلك الرائحة » التى تحكى تجربة ضياع ذاتية . ومحاولة لاستعادة الماضى بمقاومة الضياع) وإنما يتركز على العالم / الموضوع ، « الموضوع » الاجتماعى ، تركزا معناه تبادل حمل المسئولية ووزنه الذات فى مكانها الصحيح – وفى مأزقها – إزاء ذلك العالم

فإذا لم يكن من الممكن استثمار مثل هذه الاعمال واقعة فى مجال العصر « الماركسى » ، فإنها لايمكن – بنفس العصر – أن تعتبر أعمالا تنطلق من رؤية وجودية

ومع هذا يمكننا القول بأنه بينما كان التلاشى الملحوظ لدور المفكر الماركسى حاضرا من خواتم اتجاه جبل السنبلات إلى كتابة الرواية ، فإن التعاظم المفاجئ لدور الاتجاه الوجودى كان أيضا حاضرا إلى كتابة الرواية عندهم ، وكانت العمليتان – انسحاب الماركسية من موقع التأثير عليهم ، واحتلال الوجودية موقعا مؤثرا بالنسبة لهم – مما قريبا واحدا لتأجيل طويل ، كانت درامى قوى له نفس حساسيتهم ، حتى الآن .

ولنعد الآن إلى سماتها الأصلى الذى سقناه ، فكشف أن التيار الوجودى لم يؤثر بكتاباته الفلسفية ، بل بكتاباته الأدبية ، الإبداعية والنقدية والتأملية . ولم يكن من الممكن للفلسفة الوجودية بكل تجريديتها ومصطلحاتها التى تتطلب معرفة « متخصصة » بحدودها ومصادرها ، وبكل نزوعها إلى التأمل وتحويل الواقع الى مظاهر تصور المرأة بلا أبعاد . ثم يكن ممكنا أن تتفاعل مع وجدان جيل عاش فى هموم عالمه إلى أذنيه . ولعل التناقض المشهور بين فردية الحضور الإنسانى – للشخصيات والتجارب الانسانية معا ، فى الأدب الوجودى ، وبين تلاشى هذا الحضور كلية فى الفلسفة الوجودية (حضور التاريخ فى الأدب ، وتلاشيه أو اختفائه فى الفلسفة) – لعل هذا التناقض هو ما يفسر إحداث جبل السنبلات إلى قراءة الأدب الوجودى والتأثر به ، دون أن يكونوا هم أنفسهم « وجوديين » ، بل بعرفون أنهم يقتربون عند الفلسفة التى تقمص أن هذا الأدب كتب لكى يثبتها . فتناقض معها . لقد رأوا فى هذا الادب تعبيرا حسيا عن الواقع ، ولكنه حسى قاتر بارد . لا يوصف حى بالجماد . ولكنه لايريد أن « يدين » . بل يؤدى إلى تشكيل رؤية ، ثم رأوا فيه ذلك التعاوض بين الذات والموضوع ، تعاوضا لا يمنع الحوار ، ولكنه يرتب المسئولية ،

قدحلت هذا الرؤية – من ثم – في إطار توقهم «السياسي» إلى تحمل مسئولية عالمهم الواقع وتحمل مسئولية تغييره. ولهذا السبب لم يتسحوا وجوديين؛ ولهذا السبب أيضا اختلف تأثير الاتجاه الوجودي عليهم عن تأثيره في مهده الأوربي العربي

ولعله من الضروري أن نلحق الاتجاه المعني بالاتجاه الوجودي، لا سيما للعلاقة الفكرية بين البحث وفكر «كامو» و«أسطورة سيزيف» أو بين رأي «سيزيف» في اللغة وموقف فلسفة الظاهرات منها – من حيث إن التأثير الفكري للاتجاه الوجودي وتفرعاته بعامة كان مقصورا على رواية جيل الستينيات، بل لأن المعالجة القصية لكتاب البحث «الغريب» وأولهم كامو نفسه في «الغريب»، كان لها تأثيرها الواضح على مسايب التعبير الرئيسية في رواية جيل الستينيات

الاتجاه النفسي

وعلى عكس الاتجاه الوجودي، ومثل الاتجاه الماركسي، جاء التأثير الأول للاتجاه النفسي من الكتابات النظرية (مثل الكتاب الشهير للدكتور **مصطفى سويف**، «**الأسس النفسية للإبداع الفني**»، والكتابات المقدمة

ولكن الاتجاه النفسي لم يستطع من ناحية أن يترك أثره البين على رواية جيل الستينيات إلا من خلال قراءة أعمال إبداعية كثيرة (روائية / قصصية، أو درامية). ومن ناحية أخرى لم يستطع هذا الاتجاه أن يكون صاحب تأثير «مقرر» على الإبداع الأدبي للجيل لأن القضايا التي ألحت على أدهان مبدعيه لم تكن قضايا نماذج فردية أو فريدة، بل كانت قضايا جماعية «تعني كل وشامل»، تشتد وطأة معاناتها على أفراد بأعيانهم.

ولهذا السبب لن يمكننا أن نرى تأثير الاتجاه النفسي على أدب جيل الستينيات، ما لم تدرك العلاقة القوية بين الإبتاج الأدبي بعامة، والروائي بوجه خاص، لهذا الجيل، وبين عملية إعادة اكتشاف جذور الثقافة القومية، واستقلال هذه الثقافة، ومسيرة تطورها – التاريخية – المتميزة. ومن هذه الزاوية يصبح من الضروري أن يوجد تحليل مضموني content analysis متعدد الجوانب لإبتاج ذلك الجيل، وبوجه خاص من زاوية استيعابه لـ «التاريخ الروحي» لأمته (أبنية عقائدها، وطرائق اعتقادها، وأساطيرها المتحولة إلى شعائر وسلوك يومي، وتداخل تأويلها الاجتماعي والسياسي مع نسيج تراثها وقيمتها الأخلاقية)، حتى نكتشف استغراق الجانب الأكبر من الإبتاج القصصي (والروائي بشكل خاص – مرة أخرى) لهذا الجيل في ذلك التاريخ «الروحي» لأمته، وحتى نكتشف أيضا الدوافع الاجتماعية / الثقافية، والقصية لذلك الاستغراق

ويصرف النظر عن إسقاط مثل هذا التحليل للمفاهيم المستمدة من كارل يونج، أو من كلود ليفي شتراوس – أو سواهما – على إبتاج جيل الستينيات الروائي، فمن الراجح أن مؤثرات قوية قد وصلت إلى مبدعي هذا الجيل الروائيين – وغيرهم – من تلك المفاهيم، مباشرة أو عن طرق غير مباشرة. كانت العودة إلى «الجذور» ضرورة نفسية وعقلية بعد الاستقلال الوطني، بما واجهه هذا الاستقلال من تحد، وكان اكتشاف السحر الشعبي الخصيب (وتقديره) لمنابع الإلهام الأسطورية والتاريخية، واستخدامها لتجسيد الرؤية الشعرية وتعميقها مؤثرا مهما، وكانت الرحلات الكثيرة التي يرتاد من الآداب الأخرى، الروائية والدرامية، قد كشفت ارتباط كل أدب عظيم بثقافة أمته وتاريخها الروحي ومسيرته المميزة، وكان هذا الكشف بأثره المهم – ثم جاءت إعادة اكتشاف هذا الجيل لتراث «آبائه» المعاصرين المعروف والمجهول من «أيام طه حسين» إلى «يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم، إلى «قنديل أم هاشم» و«دعاء الكروان» ليحيى حقي، إلى «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي، إلى «الحرام» و«الرجل الذي فقد ظله» لعثمان خالد، إلى «حصان على الطريق» لإدوار الخراط، إلى التحول العميق المعنى في إبتاج نجيب محفوظ – الذي مهد له بـ «الثلاثية» – بعد «أولاد حارتنا» وفي محيط آخر لعملية إعادة اكتشاف تراث الآباء، كان لنشر عدد كبير من كتب المؤرخين المصريين والعرب في العصور الوسطى – من المقدسي إلى الجبرتي، مرورا بالمسعودي والمقريزي وابن إياس – في طبعات شعبية، ونشر صياغات جديدة للسير الشعبية العربية والمصرية وقيام كتاب من الدوائر حولها (وكلها أعمال قام بها «أساتذة» من جيل الأربعينيات والخمسينيات – في «حملة» تلقائية جاءت جزءا من عملية العودة إلى الجذور) – كان لنشر مثل هذه الأعمال وغيرها أثر مباشر في صياغة رؤية جيل الستينيات لـ «واقعه» ولأعماق هذا الواقع الواقعية».

ويستطيع التحليل المضموني لأعمال عبد الحكيم قاسم، ومحمد يوسف القعيد، وعبد الفتاح الجمل، ويحيى الطاهر عبد الله، وجمال الغيطاني وخيري شلبي وصنع الله إبراهيم وغيرهم، اقتفاءها بادئ العلاقة بين عقل هذا العالم / الواقع وبين إرادته، بين ظواهره العامة أو مؤسساته وبين أفراده، في قمة هذه المؤسسات أو في أسفلها أو حاوجها

ولم تكن هذه «الاستعالات» ممكنة، ولا كان الإنجاز القومي فيها متاحا، دون المقدمات الإبداعية، والنقدية، والنظرية، والتاريخية، التي سبقت الإشارة إليها

الأساس الذاتي، والتفاعل

لاستطيع أن نتحيل ظهور جيل بكامله من الكتاب المبدعين، المتميزين، باعتباره مجرد «نتاج» آلي وحتمي لمجموعه من الظروف «الموضوعية»، ويصرف النظر عن «المصائر» الشخصية لكل واحد من كتاب هذا الجيل الروائيين (والقصصيين بشكل عام)، فلابد من النظر إلى العوامل الخاصة التي انتجهم دوافعهم الذاتية، وتراث كل منهم الثقافي الشخصي

فقد بدأوا مثلما يبدأ «الجميع»، أي كأفراد أو مجتمعات «صداقية

حبيبة » وسط جمهور القراء . ثم كان على كل منهم أن يختار مايقرأه ، وحده أو مع الآخرين ، وماسيتذكره ومن يتبعه . ثم كان على كل منهم أن يشرع فى الكتابة . وبتجربة الكتابة يتميز كل منهم . ويكون فى الوقت نفسه جزءا من ظاهرة «الجيل» ومن الظاهرة / الحركة الثقافية / الاجتماعية العامة . وبتفاعل كل منهم ، وحده أو وسط مجموعته «الجيلية» التى يتشكل وعيه فيها ومن خلالها ، مع ظاهرة «الجيل» الخاصة ومع العالم الواقع . وماكتشافه النوع الأدبى الذى سيكون وسيلته الأساسية فى تطوير ذلك التفاعل ، وماكتشافه لعبه الذى سيعبر به عن نوع تفاعله ومستواه ، بكل ذلك «يتحول» من فرد فى «جمهور» القراء ، إلى منتج لما يقرأه الآخرون ، ولكنه لايكف عن التحصيل من إنتاج العالم / الواقع الذى جيط به .

ليست هذه محاولة لرسم صورة تجريدية وجدلية لظاهرة جيل الستينيات ، برغم ما فيها من أثر التجربة الشخصية ، ولكنها محاولة لتلخيص تلك العلاقة الملحمة التى حتمت ظهورهم ، وحتمت عليهم – وحتمت فيهم – أن يكتبوا الرواية .

لقد دارت منذ منتصف الخمسينيات مناقشات – ولا أقول معارك – فكرية فلسفية أو سياسية أو أدبية الموضوع . صنعت أطرافها الأساسية المناخ الثقافى الأكثر تأثيرا فى وجدان الجيل الأدبى الذى بدأت أعماله فى الصعود والظهور المؤثر منذ منتصف الستينيات تقريبا . وفى هذه المناقشات ، لم يتمتع أى من أطرافها – حسبما أثبتته تطورات التاريخ اللاحقة – بالقدرة «المطلقة» على التعبير الدقيق لا عن معطيات الواقع ، ولا عن احتمالات المستقبل . وسواء كان موضوع المناقشة هو البحث فى هوية مصر القومية والحضارية : إسلامية هى ، أم عربية ، أم فرعونية أم متوسطية ، أوكان هذا الموضوع هو نيل حق الأسبقية ، للاشتراكيه ، أم للدمقراطيه ، أم للوحدة القومية (العربية) ، أو دارت المناقشة حول ضرورة تحرير الشعر من «قيوده» ، أو ضرورة التسليم بحق الشعراء فى ابداع موسيقاهم مما يبدعون رؤاهم وايقاعهم ، أو كان الموضوع هو قداسة «أشكال» التراث – كشكل القصيدة العمودية . أو اعتبارها ميراثا «دنيويا» قابلا للاستهلاك والتحميد ، ويحتمل التحلى والاستدلال – سواء كان هذا الموضوع أو ذاك هو موضوع «المناقشة» أو المعركة الدائرة .

فقد كانت حداثة العمر ، وعدم الاوتباط بأصول هذه المعارك «الرسمية» أو «القبائلية» ، وعدم الإحساس – من ثم – بضرورة الالتزام بتاثيمها أو بأحد أطرافها ، هى العوامل والأحاسيس العامة التى حكمت رد فعل منفى ذلك الجيل – ومبدعيه بوجه خاص – إزاء المعارك ، وأطرافها ونتائجها . وربما كان أثمن ما حصلوا عليه منها هو إحساسهم بأنهم أول من «شاهد» عملية وضوح التباوات المتناقضة التى أعربت عن نفسها باكمال وبياض وديوع لم ينحقق لها من قبل مطلقا إلا فى مناقشات جيل العشرينيات ، التى شارك فيها رجال من نوع طه حسين والعقاد والمازنى والزاهى وهيكل والزيات وسلامة موسى وغيرهم ، والتى أعاد جيل الستينيات بوجه خاص اكتشاف أهمية موضوعاتها وما أعربت عنه جاهاتها بضاف إلى ذلك الإحساس ، اكتشاف جيل الستينيات أنهم حصلوا فوق الواقع الرسمى (أعمارهم) . والاجتماعى الموضوعى (الأوضاع الفكرية للتيارات المتصارعة) . على حريتهم فى الاختيار فجأة أصبحوا كالماخرين الأحرار ، يشرعون لصالح ما يرونه صالحا . وقد اعتقدوا فى البداية – وما يزال بعضهم يعتقد – أنهم لا يصنع هم أن يشرعوا إلا لأنفسهم ، ولكن اختيارهم فى النهاية يقع فى اتجاه التطور الصحيح من ناحية ، وبعيد دورة التاريخ من ناحية أخرى . وهذه ضرورة يفرضها منطق الحياة دائما لكى تتجاوز الأشياء نفسها ، وتطرد الحياة .

لقد تجمعوا فى البداية – منذ النصف الأول للستينيات – حول صيحة قالت : «نحن جيل بلا أساتذة» . وكانت الصيحة تعنى ما تشير إليه حرفيا ، وتتوهم أنها تعبر عن «واقع الحال» . ولكن الواقع سرعان ما كشف لهم – حتى وهم فى ذروة حالة الحماسة التى صاحبت حصولهم على الاستقلال النفسى عن أجيال الآباء – أن جيلا من أجيالنا الأدبية لم يتمتع بأساتذة مثل ما تمتعوا هم به كثرة ونوعا . وقد كان ذلك الاستقلال النفسى عن أجيال الآباء هو ثمرة ما ذكرته عن حريتهم فى الاختيار ، ومادام صدق التيارات كلها أوكذبها مع الواقع قد تساوى ، ومادامت القيمة النهائية لأحكامها قد تساوت ، وتساوت أيضا قامات كل الأساتذة ، فلم يكن لأحدهم فضل على الجميع أكثر مما للآخرين من فضل . لم يصبح أحدهم مثل جويه أو كولريدج أو وورد زورث ، أو سانت بيف . ولكن من يستطيع أن يقول محمد مندور كان أكثر فضلا من غنيمى هلال ، أو أن بفاضل بين عبد القادر القط وشكرى عياد أو أن يفضل أحدهما على عز الدين إسماعيل ، أو أن يميز تأثير نجيب محفوظ على تأثير يحيى حقى ، أو يلغى تأثير إبراهيم المازنى بسبب تأثير توفيق الحكيم ، أو أن يعى تأثير مجلة «المجلة» فى مدة يحيى حقى بسبب ملحق «المساء» الأدبى فى مدة عبد الفتاح الجمل ، أو يرفع فاعلية لويس عوض فوق فاعلية فتحى غانم ، أو يتجاهل تفاعل إدوار الخراط – كتابة ونرجمة وشفاها – لحساب تفاعل يوسف الشاروني ، أو يفاضل بين تأثير الجمعية الأدبية القديمة المصرية وبين تأثير مجلة «الكاتب» فى الستينيات أو مجلة «الطليعة» ؟؟؟ . فبصرف النظر عن النداءات الحماسية التى صاحبت ظهورهم ، أصبح الأكثر أهمية ، وصدقا ، أنهم تفاعلوا مع عالمهم / الواقع ، لكى يحصلوا القدرة على أن يكتبوا روايته

▪ هوامش

(١) أعرف – على سبيل المثال ، أن كلا من عبد الحكيم قاسم . وصنع الله إبراهيم – على الاقل – شرع فى كتابة روايته الأولى قرب نهاية عام ١٩٦١ . ولم ينشر أيهما روايته وضمها قصة قصيرة «تمددت» بين يديه كى يظل بعض النقاد

الكتاب القيم والإنتاج المتميز

دار الشروق

تقدم الأعمال الكبيرة والجديدة

مصحف الشروق المفسر الميسر

في ظلال القرآن الكريم للشهيد سيد قطب

المعاجم والموسوعات

كتب التراث

الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين

السلاسل العلمية للشباب

أجمل الكتب والسلاسل للأطفال والفتيان

عربية وعالمية

عالم ديزني للصغار

دار الشروق القاهرة . ١٦ شارع جواد حسني ـ هاتف ٧٥٤٣١٤ ـ برقيا . شروق القاهرة ـ تلكس 93091 SHROK UN

دار الشروق بيروت ص ب ٨٠٦٤ ـ هاتف ٣١٥١٠١ . ٣١٥٨٥٩ ـ برقيا شاشروق ـ تلكس SHOROK 20175 LE

مغامرة الشكل

عن روايتي الستينيات
مدخل لاجتماعية الشكل الروائي

محمد بدوي

(... وهم الذين كانوا يدرسون بكل متانة ، سوسيولوجية المضمون ، لم يفكروا لحظة واحدة في رسم - ولو أولي - لسوسيولوجية الشكل) .

عبد الله العروي - الإيديولوجية العربية
ص ٢٦٨ / ٢٦٩

١ - ١

يحاول هذا المقال أن يتحدث عن مغامرة الشكل في بعض النماذج الروائية المعاصرة مرتبطة بسياقها الاجتماعي التاريخي ودلالتها المركزية . ولذلك فقد اقتصر على درس نماذج مجموعة من الروائيين الذين يسمون « أدباء الستينيات » ، محاولاً تحديد دائرة البحث بأربع روايات ، أرى أنها مهمة وقادرة على الوفاء بمتطلبات الفرضية الأساسية فيه . ولا يعني اختيار هذه الروايات الأربع هذه المجموعة من المدعين أنني غافل عن عدد كبير من الروايات المهمة التي تصدت للبحث عن شكل غير تقليدي ، وسعت إلى الانعتاق من أسر « الثابت والسائد » .

وعلى الرغم من أن مصطلح « الجيل » يقابل باعتراضات كثيرة من قبل كثير من نقاد الأدب ومؤرخيه ، وبخاصة من هؤلاء الذين ينظرون إلى الأدب بوصفه جزءاً من كلية اجتماعية تاريخية محددة ، فإن مصطلح « أدباء الستينيات » قد لاقى انتشاراً كبيراً ، وذيوعاً واسعاً ، لدى الكتاب والقراء جميعاً - وفي حقيقة الأمر لا يمكن القول إن هذه العلاقة اللغوية البسيطة : « أدباء الستينيات » ، تمتلك قوة المصطلح وتحدده ووضوح دلالته . لكنها بخص « اسم » قدر له أن يذيع ويفوى ، اسم نشأ في إهاب الصحافة وانتشر بانتشارها ، مشيراً إلى مجموعة من القصاصين والشعراء والروائيين وربما بعض النقاد الذين ظهروا في الستينيات ، يحاولون شق تيار ثقافي متميز في الثقافة المصرية وهو تيار يمكن وسمه بالخروج على المفهوم السائد عن الحرية في تلك الفترة .

لقد وجد هؤلاء الكتاب أنفسهم في علاقة معقدة مع السلطة ، فهم من ناحية أبناؤها الذين ولدوا معها ، وشهدوا انتصاراتها وانتكاساتها ، وهم من ناحية أخرى يحاولون الخروج على مفاهيمها الفكرية ومتاحي التوجه والسلوك لديها . لكن هذا الخروج لم يكن يعني - كما فهم موقفهم أحياناً - إلغاء منجزات السلطة ، بل كان

حروجهم نبأ للغوى الذى تعهد لهم ، بإصرارها على تقديم مفهوم وحيد لفعالية المثقف / منتج الثقافة ، لا يجاوز الشرح والتبرير وصناعة شرات الإعلام . وفى هذا الفهم يكمن إلغاء دور المثقف وفاعلية كلمته على النحو الذى يفهمه هؤلاء الشعراء والكتاب وكان طبيعياً أن تصبح علاقة هؤلاء المثقفين بالمؤسسات الاجتماعية غير مبرأة من سوء الفهم والنظر شذراً . وهذا ما دفع هؤلاء الكتاب إلى محاولة صنع أشكال أخرى معابرة لمؤسسات الدولة . كان أبرزها مجلة **وجهاة حالبرى ٦٨** . وهذا يعنى أن الصراع الفكرى والممارسة الإبداعية المختلفين وأحيانا المتناقضين مع السائد قد توافقا مع محاولات ضرب « وهم المؤسسة » على نحو أضفى على التسمية التى أطلقت عليهم صفة محددة . تشير إلى سوء فكرى وصيرورة اجتماعية مغلوطة ، أى تمنح مصطلح « الجيل » بعض التماسك ، وتنأى به عن مجرد الدلالة السوليوجية . وهذا سبب اقتصار هذا المقال على بعض أعمالهم ، إذ التغالب الفكرى والاجتماعى يدفعنا من تلقاء نفسى ، ييسر للناقد عمله . ويقيه خطر الانزلاق فى كثير من المهاوى . أما الروايات فهى .

١ ـ **أيام الإنسان السبعة** ، **لعبد الحكيم قاسم** . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠

٢ ـ **محمة أعصطس** ، **لصنع الله إبراهيم** ، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ ، الطبعة الثانية

٣ ـ **الحفائق الغدئة قابله لإثارة الدهشة** . الكتاب الثانى من « **أنا وهى ورهور العالم** » **لبحيى الطاهر عبد الله** . الهيئة المصرية العامة للكتاب

٤ ـ **الزيبى مركات** . **لجمال العبطانى** . مكتبة مدبولى القاهرة ١٩٧٥ . الطبعة الثانية

٢ ـ ١

ولكن كيف يمكن تلمس العلاقة « الشكل / السياق الاجتماعى التاريخى » ، وهى علاقة معقدة متداخلة ، تتوارى خلف تلال من إغراء الدراسة الاجتماعية السهلة التى نعمد إلى المضمون فنشير إليه ، ناقصة بدها من إشكالية الشكل تماماً ، منحاهلة كونه واحداً من مستويات العمل الأدبى ، بسعى النظر إليه فى علاقته بغيره لا برغم هذا المقال إلا أنه يطرح الأمر للدراسة دون سعى لفض الإشكالية . هى أحيان كثيرة يصبح هم الكاتب أن تملك حيثيات مشروعة السؤال وصحة طرحه ، وفى هذين الأمرين يكمن جزء صحيح من تجاوز الإشكالية ، فهذا ـ من ثم ـ لحظها ولست أزعم أكثر من أنى أحاول هنا ، الدخول إلى هذه الإشكالية ، متصوراً أن الدخول إليها يقتضى تأكيد بضعة أمور .

لنقل ـ دون خوض فى التفاصيل ـ إن النظر إلى العمل الأدبى بوصفه بنية يعنى مجموعة من النتائج المهمة الجديرة بالتحديد والتوضيح . فهو يعنى ـ **أولاً** ـ عدم شرعية شطر العمل الأدبى إلى مضمون ، أو تحويله إلى شكل ومضمون ، أو مضمون وشكل ، سواء كان هذا الشطر واضحاً جلياً أو مستتراً خلف تسميات مراوغة تحاول التمويه عليها مثل « الرؤية والأداة » أو « الموقف والتشكيل » أو بلغة الأسلاف « اللفظ والمعنى » . فمثل هذه التسميات تشير إلى فصل حاد هو فى النظر الأخير إرث فلسفى يرى العالم من خلال ثنائية دهنية ـ وهو ـ **ثانياً** ـ يعنى عدم شرعية الدرس المضمونى التقليدى الذى يقتصر على الوقوف طويلاً إزاء المضمون ، قاصراً عمل الناقد على ما يقوله النص أو ما يسعى أن يقوله ، بعيداً عن الوجود الجمالى للنص ، وكأنما أمام مجرد شكل معرفى غير متمايز عن أى ضرب من ضروب المعرفة البشرية وهو ـ **ثالثاً** ـ يعنى عدم شرعية الدرس الشكلى للنص ، أعنى التعامل مع النص بوصفه فعلاً لازماً أو نسبة معلقة على نفسها ، فائدتها فى جمالها ، ذلك أن الفول بأولية الشكل وفصله تمزق كلية الخبرة الإنسانية ، وهبوطاً إلى ذكاء غير منحاس من الخبرات المجزأة ، وبسلب من العمل الأدبى فعاليته الأساسية بوصفه حقلاً إسقاطياً والفول فى كلا الحالين ـ أولوية الشكل وأولوية المضمون ـ هو خروج عن إطار النص ، أولها خضوع للإيديولوجية بالمعنى المحدد للكلمة . وثانيها هروب منها للسقوط فى أسرها

إن محاولة درس الشكل بوصفه جزءا من « بنية العمل الأدبى » ، أو أحد عناصرها المتفاعلة ، لاتعنى فصله عن القصة أو القصيدة ككيان أنطولوجى ، بل تعنى أن الناقد يركز عليه ليدرسه من خلال علاقته بغيره ، دون أن يقع فيما يسمى بمغالطة (التجريد الباطل[1] Fallacy of Vicious Abstraction أى تجريد عنصر واحد من موضوع كلى عينى ، ثم الاعتقاد بأن هذا العنصر سيكون له ـ عندما نعزل على هذا النحو ـ نفس الخصائص التى كانت له عندما كان جزءا من الموضوع) ، وبمعنى آخر : إن اضطرار الناقد إلى دراسة الشكل كأحد مستويات البنية لايعنى الوقوع فى إسار شطر النص إلى قسمين يفصل بينهما ـ فيما يقال ـ سور الصين العظيم . لكن الأحرى أن نقول إن عمله أشبه بعمل الطبيب الذى يدرس « الملف » فى ضوء آلية Mechanism الجسم البشرى الحى . ولذلك ستكون حركتنا من السياق الاجتماعى الثقافى إلى النص أو العكس ، وفى كلتا الحالتين لابعنى وقوفنا إزاء المستوى الدلالى أكثر من غيره من المستويات الأخرى للعمل سوى أننا نحاول طرح المشكلة فقد يقال إننا حين طبعة الأدب ونفرض عليه قوانين ظاهرة مخالفة ، ولكن الأمر مختلف فى اعتقادى . فضلاً عن فساد الفضية التى تعنى وضع الظاهرة الجمالية فى تضاد مع الظاهرة الاجتماعية ، فإننا أيضا ـ على مستوى التناول الموضعى التطبيقى ـ لا يمكن أن نتحرك داخل بنية معلقة منحاورة للشرائط التى كمنت فى وسطها ولا يعنى هذا أبدا مذهب الاستقلال النسبى للظاهرة الجمالية ، ولكن يعنى بحسب النظر الكلى الذى يفرض نفسه حتى لدى دعاة الجماد الفلسفى من معنى الوضعية الجدلية[2] .

وفى حقيقة الأمر ، فإن ما نحاوله هنا لا ينتمى إلى النقد الخالص تماماً ، إذ الناقد يشتغل بالنص ، وفى حالة الناقد الواقعى الجديد . يكون الاشتغال بالنص استهداء لاستخلاص دلالته وعلاقتها بالعصر والواقع وفى حالتنا هذه قد نبدو حركتنا أكثر تعقيداً حتى من حركة الناقد الواقعى ، سواء كان سيوبا توليدياً ، أو من أنصار مايسمى « علم جماليات النص الأدبى » ـ والحق أن هذه المحاولة تعبر نحو النقد الأدبى إلى علم اجتماع الأدب والرواية خاصة ، وبالتحديد إلى مغامرة محفوفة

مراوعه هي **علم اجتماع الشكل** Sociology of form . **وهو علم يحاول درس علاقة الاشكال ، المتمعات ، في الوقت الذي يعي فيه استقلال الظاهرة الجمالية التي**

لقد أبح النقاد الواقعيون كثيراً على درس ما يقوله النص أو ما يراه المبدع ، وهو إلحاح شرعي وصحي ومفيد . إلا أنه كان دوما إلحاحا منبوذا بسبب ما يصحبه من تعال على الاهتمام بالشكل . وكأن درس الشكل يعني عمل شكلي بالشكلية . ويدعمه بالتراجع عن مؤلفه الفلسفي ، فقد مر للبح الاجتماعي حصوت كثيرة وصلت به إلى ذروه النجاح في اعتراف زعماء المدرسة الجدلية المناوئة ، بالأدب بوصفه مؤسسة اجتماعية[3] Literature as an Institution

وفي هذا الصدد لست أرى مدعاة لتقديم تأريخ للدرس السوسيولوجي للأدب وخاصة في مجال الرواية ، إذ يقتضي هذا مجالاً آخر بموضع آخر . ولكني أشير إلى أن دارس علم اجتماع الأدب يعمل الآن على أساس من مهاد علمي ، بداه **لوكاش** . وساه. عبه ربيه جيرار . **وجولدمان** . **وبيير ماشري** وإذا لم تسمح ظروف هذا المقال بتتبع هذه الجهود ، فإن نتائجها مضمنة في السياق بشكل أو آخر[4] .

١ ـ ٣

لكن ما الذي يدعو المبدع ، شاعراً أو روائياً أو قصاصا ، أو كاتب نص مسرحي ، إلى البحث عن صيغ جمالية أخرى جديدة ، تأبى العادي والمألوف ؟ أهو محض إبداعي صرف يدفعه إليه الكد والعنت وركوب الصعاب من أجل أن يجدد في فنه أو يطور أدواته وأن يحقق لنفسه خصوصية الفنان وضرورة تميزه عن الآخرين ؟ لا شك أن الفنان الذي يرى في فنه فعالية خاصة ، قادرة على التأثير في واقعه ووقع الآخرين ، يطمح إلى أن تكون له أدواته الخاصة ، سواء استعاروها من أسلافه أو معاصريه ثم صنعها بصنعته ، أو خلقها خلقا ، بوصفه فناناً مدركا لخصوصية الظاهرة الفنية وتحاورها مع تراثها القومي والإنساني ومن ثم فإنه يسعى إلى إعلان صوته الخاص المتفرد ، الذي لا يختلط بأصوات الآخرين ولكن الوقوف عند هذا السبب وحده ، ليس كافياً لتفسير التجديد والتغير في الفن ، فليس مستساغاً قبول تفسير ظاهرة معقدة كهذه الظاهرة تفسيراً يتكيء على رغبة الفنان الفرد ، وولعه بالإبهار ، أو سعيه إلى إبراز تفرده . ونحن نحد التجديد في الفن يتم عالباً بشكل غير فردي ، بمعنى أن التغير لا يكون هم فرد متفرد متميز ، بقدر ما يكون هم مجموعة من الفنانين يعملون بشكل سافر أو خفي ، في تحسين أدواتهم الجديدة المغيرة ، استهداقاً للإجابة عن معضلات ، محددة يواجهها مجموعة اجتماعية محددة .

إن الفنان إذ يجد نفسه مواجهاً بواقع معقد ، متداخل العلاقات ، لا يجد بداً من تفحص أدواته ومدى قدرتها على خلق هذا الواقع خلقاً جمالياً جديداً ، حتى لا يكون فنه مجرد انعكاس لما يدور في هذا الواقع ، بل إبداعاً جديداً يهيء ويشهد لكنه ـ في ذات الوقت ـ يحرر ويشارك في فعل التغير . ويستطيع القول إن حدوث صدع في البنية الاجتماعية لابد أن يمتد أثره فيتخلى في الحي الثقافية المتداخلة معها ، أي إن التغيرات في التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية لابد أن تظهر آثارها في وعي الجموعات الاجتماعية نفسها ، وبعلاقاتها بالمجموعات الأخرى ، وتوقعها من المجتمع والتاريخ وفي التراث العربي يستطيع المرء ـ دون عناء ـ أن يتلمس هذه الظاهرة محددة فيما يسمون « بالمحدثين » ، وهم مجموعة من الشعراء ، تنادوا بالتجديد وبعد الثالث الهاجري عن طريق صوغ همومهم ورؤاهم ، ومن هنا أطلق عليهم هذا الإسم الذي لا يخلو من دلالة . لقد طرق هؤلاء الشعراء دروبا جديدة لم يطرقها السابقون ، وكان تجديدهم إدراكاً جديداً لواقع جديد ، يطرح أسئلة جديدة عن معجات وعلاقات وهموم جديدة ، مرفت نسيج الإجابات المكررة المستهلكة المعادة . وقذفت بالمبدع في أتون التجريب التي فتادته إلى طرح أسئله من نوع خاص عن الله والإنسان والرمز وهي أسئلة لم يكن من الممكن أن تملك عوالمها الخاص وفاعليتها إلا إذا تجسدت في شكل جديد يبني القديم ويتجاوزه[5] .

١ ـ ٤

يبدأ وعي الفنان بواقعه في اللحظة نفسها التي يبدأ فيها وعيه بدوره في هذا الواقع ـ إن الفنان كما هو مثقف عضوي منتج للثقافة هو ذروة وعي مجتمع نفسه . ولن نفهم دور هذا الفنان إلا إذا فهمنا حقيقة دور المثقف العضوي الفرد وموقعه من المجموعات الاجتماعية والشرائح والفئات المختلفة . وعلينا ـ بادىء ذي بدء ـ أن نتجاوز ذلك المفهوم الضيق الذي يربط عمل المثقف بممارسته لعمل ذهني ، بمعنى أن التفريق بين المثقف وغيره من أعضاء المجموعات الاجتماعية يعني أن يقوم على أساس آخر غير طبيعة العمل ، فكل عمل ذهني ينطوي على قدر من الجهد العضلي ، وفي المقابل فإن كل عمل عضلي لا يخلو من إعمال الذهن والتحوه إلى حيرانه وتراكماتها ، وقدرته على الخلق والابتكار . ولذلك نعتمد مفهوم **جرامشي** عن المثقف ، وهو مفهوم يقوم على موقف المثقف من التباين الطبقي والإنتاجية **فكل مثقف يرتبط بفئة اجتماعية ما هو مثقف عضوي ، وكل مثقف يرتبط بأشكال بائدة أو مضمحلة أو في طريقها إلى الزوال هو مثقف تقليدي** ودون الدخول في إشكاليات مفهوم جرامشي[6] وما أثير حوله نقول : **إن المثقف العضوي العربي هو الذي يرتبط بطموح الواقع العربي ومطامح فئاته ومجموعاته الاجتماعية في الاستقلال والعدل والحرية . وإذا كان المثقف العضوي هو المسئول عن سياده رؤية مجموعته الاجتماعية للعالم ، وعن درء الخطر عن هيمنة الرؤى المناقضة ، فإن الفنان بقدم وعي الطبقة بكيفيات واعية تضعه في مرتبة الفيلسوف والمارس السياسي ويزيد من أهمية دور الفنان في البلاد المتخلفة ما يعانيه واقعها من تصادم مروع مع العصر وقيمه**

١ ـ ٥

إن تاريخ المثقف العضوي العربي هو تاريخ محاولته العذبة المروعة بين الإخفاق والنجاح في فهم واقعه . وفي ابتكار أدوات هذا الفهم لقد وعى هذا المثقف دوره في صيرورة واقعه ، ودوره في دفع عجلة تقدم هذا الواقع ، الذي يجمع الكثيرون على أن أهم سماته ، هي سمة التخلف التي يرجعها بعضهم إلى مجموعة متشابكة من الأسباب ، ثمة أبعاد تاريخية لهذا التخلف ، وهي أبعاد كامنة في العمق من بنى المجتمع العربي ، ويرتبط بطرقه العربي إلى الزمن ، وتعامله مع القوانين التي تحكم صيرورة التطور التاريخي[7] ، وثمة أسباب خاصة بالتبعية الاستعمارية

التي تحلق (تطوراً عكسيا ، وتفهقرا قطاعياً ، أي إن المجتمع التابع يتقدم أو يتعثر في بعض قطاعاته ، في حين إن قطاعات أخرى ، لا تبق على حالها كما يتبادر إلى الذهن ، بل ترجع عضوياً وصروريا إلى مراحل تحطتها في الماضي)[٨] .

إن التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية العربية ، وإن كانت تومئ إلى سيادة نمط إنتاجي محدد ، تختلف كثيراً عن بنى أخرى ، وبخاصة البنية الاجتماعية في أوربا ، فقد كان التطور التاريخي هناك تطوراً تقدمياً في مجمله ، أما التطور الذي حدث في بلاد العالم العربي فهو تطور خاص ، يتسم بتداخل الحقب التاريخية ، وبغياب القيم وأنماط السلوك ، دون تفاعل خصب وصحي يولد الجديد ، ويخلق التجانس والاتساق بين القيم

على أن هذه الوضعية تخلق فيما تخلق شعوراً بقصور الأدوات التقليدية في مجالات الوعي كافة . وهذا أمر طبيعي ؛ إذ إن اختلاف بنية الفئات والمجموعات الاجتماعية وصيرورتها ، في البلدان التي ورثت طويلاً تحت سيطرة الاستعمار ، عن البلدان الاستعمارية دائما ، يتطلب البحث عن صيغ علمية ومعرفية مخالفة للصيغ التي أنتجت المجتمعات الأخرى المغايرة .

لقد مر العرب بمجموعة متتالية من الهزائم التي كان أمرها نكبة فلسطين ثم نكسة يونيو ، بالإضافة إلى سيادة الخرافة ومعاداة العلم وانتهاك إنسانية الإنسان وظهور ما يسمى بظاهرة الأردهار الكاذب في مجال التقدم الاقتصادي ، وكلها محض تظاهر دالة على بنى مجتمعية تحديث فيها أنماط خاصة وعلاقات خاصة لم تقترع بعد ، ولم تكن أمام المثقف العربي والفنان وعالم العلوم الاجتماعية ، إلا أن يبحث عن وسائل تعيد معرفة الواقع ، وتضعه في إطار الوعي به وبكيفيات أنظمته وعلائقه .

لنقل إن الوضعية المتخلفة في بلدان العالم العربي ، تتسم بسمات محددة ، تشير جميعها في النظر الأخير إلى واقع خاص ، له علاقاته المعقدة بالتراث وبحركة التقدم البشري ولذلك يعمل الفنان على تثوير أدواته كدحاً خلف اقتناص تعقد الواقع وخصوصية ظواهره . وهو يعي ـ أولا ـ تخلف هذا الواقع الناتج عن مجموعة من الأسباب التاريخية والاجتماعية ووضع النهضة للاستعمار وبحجر أنتية الوعي وجمودها ، و ـ ثانيا ـ خصوصية هذا الواقع بالمعنى الذي ينتج عن تاريخية الظاهرة وخصوصيتها ، ـ وثالثا ـ بإمكان تفجير أقصى الجوانب إشراقا في حيرة الجماعة التاريخية وثقافتها

٦ ـ ١

تحدد إجابة الفنان العربي عن السؤال المحوري في واقعه ، مسالبه التي استقى منها تثويره لفنه ، والكيفيات التي تم بها هذا التثوير . ومن يتتبع مسالب التحديد يجدها لا تتجاوز اثنين . **أولا** ، التراث الذي يتسع ليشمل التاريخ وطرائق تدوينه وأنساق القول التاريخي وكيفيات القول الأدبي ، سواء ما عرف منه بالرسمي أو الخاص ، أو ما عوج به الواقع من أمثولات وخرافات وأقاصيص وشعر عامي ، ثم أنماط القول الأسطوري . وقد يتسع المفهوم للتراث فيشمل الشرائع ، وبقايا أشكال الاعتقاد ، وأنماط القيم التي عرفت استمرارية تاريخية متسربة من واقعها المشروط في الماضي إلى الحاضر . وليس ثمة تناقض بين التحديد والاستعارة من التراث . فالتحديد في هذا الإطار ينصب على دفع أقصى إمكانات التقدم الكامن في التراث ، مع خلق ما كان غائباً أو جنينيا أو معيباً في السياق التراثي . وأحسب أن وضع التراث يرمته في تناقض مع هاجس النزوع إلى التقدم ينطوي على عجز فادح عن رؤية التراث في تكثره وتعدده . **ثانيا** ، استلهام منجزات الفن الأدبي في بقاع العالم المختلفة . وهنا لا يتبنى الفنان الغربي قيماً غريبة عن واقعه كما أنه لا يستعيد قيم عصور غابرة حين يستلهم فنونه ، بل ، بوعي ، هذه الإنجازات بحيث تصحى مستوى بنائيا في بنية أدبية خارجة عن بنى اجتماعية أخرى مغايرة لبنى المجتمع العربي ـ ومؤثرة فيها ـ وفي هذا المجال ينبغي الإشارة إلى عدم وجود مفارقة بين البحث عن نمو خاص للكاتب العربي والقول باستفادته من إنجازات الفن الإنساني ، لأن الهوية القومية لا تتصادم مع حقيقة كونها جزءاً من الحضارة البشرية . ولا تتناقض مع طموحنا لإسماع صوتنا للآخرين ، وبخاصة بعد أن تجاوز المثقف العربي مرحلة الانبهار بأوربا والشعور بالدونية الفكرية إزاءها إلى مرحلة الفهم الموضوعي لطبيعة الحضارة الإنسانية ، والتعامل مع أوربا وفقاً لقانون غير بسيط ينطوي على معارفة جلية بتحدد في أن أوربا مالكة مفاتيح الحضارة الحديثة وهي في ذات الوقت ناهبة الدول المتخلفة والمسئولة عن الحروب الطاحنة من أجل اقتسام السوق العالمية .

علينا أن نفهم معامرات الفنان العربي التشكيلية في إطار أكثر كلية . حقا إننا لا نرعم أن كل القطاعات تتقدم في خطوط متوازية ، إذ إن وضع النهضة يخلق تفاوتاً في مدى التقدم والتخلف بين أشكال المعرفة والإنتاج والسلوك ، لكننا ينبغي ألا نغض النظر عن ذلك التواقت الجلي الذي حدث في أشكال معرفية كثيرة ، فقد تواقت مع الشعور بتعقد الواقع وضرورة درسه علمياً وظهور المعامرات التشكيلية في الأدب ، الاهتمام بتخصص الأنا القومية ، وبروز دراسات متخصصة في فلسفة التاريخ وسيوسيولوجيا الثقافة وعلم الاجتماع وليس مصادفة أن تتزامن دراسات عبد الله العروي والطيب تيزيني وأدونيس في دوس الثقافة العربية وأيديولوجية المجتمع العربي مع دراسات سمير أمين في اقتصاد التخلف ، وبحث أدونيس ومحمود درويش وسعدي يوسف عن حساسية شعرية جديدة في الشعر ومحاولات إميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا وزكريا تامر في القصة والرواية ، ومحاولات يوسف إدريس وسعد الله ونوس في خلق صيغ مسرحية جديدة . وهذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر .

على أن البحث عن كيفيات تشكيل قصصية لدى كتاب « الستينيات » في مصر لم يسع مختلف من هذا الهم القومي أو هم البحث عن هوية قومية لا ترفض العالمية ، بل كان وعيا بما يموج به الواقع من تداخلات وتعارضات ذات طبيعة جدلية . وبخاصة تلك الفترة الحبلى بالثورية ، فترة يوليو ناصر ، والفارق بين وثوبة كثير من الكتاب العرب والكتاب المصريين هذه « اللحظة التاريخية » يكمن في أن يوليو / ناصر كانت لنا واقعاً في حين كانت لدى الآخرين حلما يومئ إلى أفق ، لم يفصح ـ للعيون المحدقة المحبة ـ إلا عن أحمال مافيه

وعلى هذا تتدرج محاولات البحث عن أشكال جديدة فى مصر مع محاولات التجديد المتجاوبة معها فى بلدان العالم العربى فى إطار واحد ولكنها لاتفقد مذاقها الخاص . والفارق بين هذه وتلك هو كالفارق بين هموم **جمال حمدان** فى «**شخصية مصر**» وهموم **الطيب تيزينى** فى «**من التراث إلى الثورة**» .

١ ـ ٢

«**أيام الإنسان السبعة**» **لعبد الحكيم قاسم** ، هى أول ماتتعرض له ، وهى رواية مهمة لعدد من الأسباب . منها توقيت صدورها المبكر فى بداية السبعينات ، ومعالجتها لموضوع جديد ، وما تحقق فيها من إنجاز فنى تمثل فى شكل جديد متجادل مع موضوعه على نحو جعلها تلفت ـ إبان صدورها ـ الأنظار إليها ، وإلى موهبة صاحبها التى كانت قد برزت فى أعمال قصصية قصيرة ، نشرت فى دوريات تلك الفترة ، وبخاصة الطليعية منها ، ولهذا طغرت الرواية باهتمام ناقد أكاديمى . فكتب عنها فصلاً طويلا فى أحد كتبه ، مقارناً بينها وروايات أخرى شهيرة لكتاب أكبر صوتاً ، وأبعد صيتا من كاتبها [٩] والرواية تعده «تاريخ جماعة صوفية من قرية مصرية صغيرة منزوية فى أعماق الريف ، تتأهب للذهاب إلى مولد السيد البدوى الذى يقام كل عام فى منتصف يوليو» . بيد أن مثل هذا القول يبدو تبسيطا مخلا ، فالرواية ـ حقا ـ **تقدم مجموعة من الدراويش ، وهم يستعدون للذهاب إلى المولد ، لكنها لاتقف عند هذا الأمر فحسب ، بل تتجاوزه إلى رصد الحركة الداخلية للجماعة ، فتقدم لنا «تاريخا» اجتماعيا حيا ، ضاجا بالحركة . دون أن تفقد طبيعتها بوصفها رواية ، ودون أن تتنازل عن كونها موقفاً من الواقع وشاهداً عليه فى آن واحد** . فإلى جوار هذه الجماعة ، ثمة فرد متوتر ، يكاد يكون ملتاثاً . أو هو ـ على حد تعبير **لوسيان جولدمان** ـ «بطل معضل Problematic hero » ، لا يمكن أن نعده فرداً من أفراد الجماعة المندمجين فيها ، المؤمنين بقيمها ، ولا يمكن كذلك أن نضعه خارجها ونعده خائناً . والأفضل أن نرصد علاقته المعقدة فى تأن ، بحيث نتمكن من فهم علاقة الانفصال / الاتصال بينه وبين هذه الجماعة .

بداءة ، نحن فى عالم نحى من عوالم القاع فى الريف المصرى ، فليس ثمة شخصيات تقليدية ، كالعمدة وشيخ الخفراء وبعض القلة العلاط . ثم نحن مع عمل لايحتمل بالحدث الضخم الذى يقسم الرواية إلى مرحلتين ونقف بينهما محدداً وفارقا ، وأخيرا نحن مع تاريخ من نوع خاص ، تاريخ جماعة هامشية ، وتاريخ علاقاتها بجماعات أخرى ملاصقة ومتفاعلة ومؤثرة فيها ، لكننا ـ برغم هذا التاريخ ـ تواجه عملا روائيا ، أو على التحديد الدقيق نحن فى خضم الفن الذى يحدث فيها تأثيراً خاصاً . ومن هنا تحتم أهمية السؤال عن المغامرة الروائية ، وعن جدتها وتفردها .

وهذا العالم التحتى ، مولع بالحركة الدائبة ، والتفاعل الذى لا يتوقف لحظة ، على الرغم من أنه قد يبدو ساكناً وثابتاً وراكداً ، فإنه ـ ككل عالم إنسانى ـ لا يكف عن الحركة والتفاعل ومن ثم كان السكون محض تصور بشرى ، تكمن فائدته فى مجرد إبراز نقيضه وملء معناه ، والعالم الذى تقدمه الرواية ـ إلى جوار ذلك كله ـ هامشى ،

لا فى موضعه من بنية العلاقات الاجتماعية فحسب ، بل فى موضعه كذلك من اهتمام الكتاب . أو على الأرجح ، بعض الكتاب الذين يهمه أقل من أن نهتم به . وذلك لهامشيته ولتساطنه الخادعة المراوغة ولذلك كان أحد هموم الروائى أن يرصد بدقة نكاد نجعل من عمله فى جانب من جوانبه وثيقة نسجيلية . ومن الجدير بالذكر أن أحد الباحثين فى علم الاجتماع ، بعده عملاً رائداً عظيم الفائدة يدارس التراث الشعبى (١٠)

ويستطيع القول إن المغامرة الشكلية فى هذه الرواية ، تكمن فى التوازى القائم بين نمو وعى البطل من ناحية ، وحركة الجماعة من ناحية أخرى وعلى هذا يتوازى تطور البطل واضمحلال الجماعة بصورة تجعل أحداث الرواية (من الاستعداد للحصرة إلى الخبيز إلى السفر إلى الوصول إلى طنطا حتى الليلة الكبيرة والعودة إلى القرية) مستوى أولياً أو إطاراً تقدم حركة نمو وعى البطل متوازية مع حركة «اضمحلال» الجماعة وفى هذا الإطار سنواجهنا أمر فى غاية الأهمية ، بل إنه يمثل - فيما أرى - لب الجدة الشكلية وأساسها ، وهو تحديد زاوية الرؤية Point of view

بدأ **الفصل الأول** بالمولد عند العزيز فى وقت صلاة المغرب أى نحنا دائماً لأنها تحين فى وقت حصيل ، الشمس فيه غايبة ، والأصوات لينة وربما حزينة . والأب الحاج «كريم» يتأهب للصلاة فى خشوع . فإذا فصاها جلس مسحاً بنظر الصحاب . حيث تباهج النساء اللى ننتظرهم بعد عشاء بعمل مرهق طوال النهار . ونلاحظ أن زاوية الرؤية لاتكاد تتضح تماماً ، فليس ثمة راو تقليدى أو راوٍ يتحدث إلينا بضمير المتكلم ، إننا - على الأرجح - مع الأسرة معاً الراوى الذى يرصد من موقع «عند العزيز» الطفل ثم - المراهق فالشاب - والراوى الذى يتحدث إلينا بوصفه شاهد عيان لكنه أيضا يرى من خلال عند العزيز على الأقل فى طفولته . وهو على كل حال ليس الراوى التقليدى العالم بكل شىء والمحايد فى نفس الوقت

وعالم الطفل صبغى صغير ، كل ماقيه طيب وسمح . إنه عالم متمحور حول الأب المحبوب المهيب . حتى القسوة التى يتذكرها ، حيث يجتمع أفراد الجماعة لقانون آخر غريب عن جماعتهم ، تبدو مبررة وهينة فى إطار الصورة العامة . والتركيز على ما يحبه عند العزيز - خاصة فى الفصل الأول حيث نراه طفلاً - لايقود الروائى إلى إخفاض موضوعية العالم الروائى ، أو تقديمه من خلال رؤية أحادية . فقد استطاع من خلال عين الطفل أن يلتقط صوراً ومشاهد ولقطات ذات دلالة تتعلق ببنية الجماعة ، ويبرز الاقتباس التالى السمة الأساسية فى الجماعة ، أو هامشيتها وعزلتها وتناقضها مع المجموع الذى نجيا فى القرية «وتكاد دائرة الظلال تهدأ مستقرة تحت الفانوس ، ومستطيل الضوء الأصفر خارج من باب الصالة ، وقاسم الشرفة إلى صفين معتمين ، ثم محدر إلى الطريق ، حتى يبدأ الناس يدخلون عائدين من المسجد إثر صلاة العشاء منكسرين كأشباح واهنة ، وفى أفواههم بقايا تسابيح ، يمرون بشرفة الدوار ، يقرؤن السلام مجاهين ، ثم يصعدون ، تبتلعهم عتمة الحاوة ، ثمة فى الدور الكئيبة تتطوحهم الغرف المظلمة ، إلى النوم إلى الصباح

أما أصحاب الحاج كريم فأمامهم مباهج المساء» ويدعم الاقتباس التالى ما أذهب إليه من وجود عين أخرى تتبادل قليلاً مع عين الطفل ، ثمة أشياء تتحاور وعى طفل ، ولايمكن له بحال أن يستوعبها فى إطارها فحين يقص الراوى عن شخصياته يتحدث عن «محمد العابق» هكذا «ونلتهب الجلسة بالصحك وراء حكاية عن زوجته اللصة ، وروايح ، وعشيقته «الخاوية» ليس حراماً معاشرته للحازية ، فقد وهبت نفسها له على حليل بشحب من مهانرات العابق ، لكن الحازية وهبته على أى حال كنزاً من اللحم الأبيض والعيون المكحولة ، يوارى كنزاً وهبته له روايح من كل شىء تمكن أن يسرق وينقل ندور الحازية وراءه فى الموالد . فى دهليز ضيق مظلم ، صطها الحاج كريم ، فرغى فيه ، فهب من فوقها مذعوراً بعدل عمامته ونظر إليه الحاج كريم وهو بنمير غيظا

- سايب الناس ودابر تلعب يابن الكلب
وسوى العابق ثيابه ملهوجاً
- حاضر ياعم ، ص ١٥ .

لقد قص العابق القصة فى مجلس المساء فنقلها عند العزيز دون أن تثير فيه سوى حب زعم الحطيئة ، ولذا فعند العزيز يحب (العابق الحطاء» تماماً كما نحب احدوثة البحيلة التى تنتهى بالواقعة الدنيء . إن هذه العين ليست عين الفصل دائماً ، والأحرى أنها عين أخرى مغايرة . وهى تجيب عن التساؤل الذى طرح من قبل . والذى كان مقصداً على الحيرات التى تحدث فى (الحزبة ؟ !) وهى إذا كانت محصورة فى نمو وعى عند العزيز أم كامنة فيها

ومهما يكن الأمر فإن زاوية الرؤية ، على هذا النحو ، أتاحت للكاتب إمكانيات هائلة كثيرة ، جعلت بإمكانه أن ينتقل بين عدة حالات نفسية متباينة دون عناء وهو قادر - بفصلها - على احتراق المستويات الزمانية والمكانية المتباعدة والحركة بين الخصيصتين : الموضوعية والذاتية فى آن واحد . كما تحلت هذه الإمكانيات فى تقديم لوحات حياتية طويلة نكاد نصل بالنسة إلى الشخصيات إلى «تقديم حياة كاملة» بكل مايجور فيها من فرح وحزن، وتقدم ونكوص .

٢ - ٢

بدأ الفصل الأول (الحصرة) بالطفل عند العزيز ، الإبن الذكر الوحيد فيما يبدو للحاج كريم والحاج كريم هو رأس جماعة الدراويش ، يقام الذكر فى دواره الذى ورثه عن أبيه ، كما ورث عنه حب الطريق والخير للأصحاب - وهيا يتأهب الرحل للصلاة ، يبدأ الفاصل فى نسج خيوط عالمه فى دقة وإحكام ، فيقدم لنا جماعة الدراويش الذين يقصون اليوم فى كد ونعب ، يعصرون بالسواء والولدان والبهائم والأرض ، وبأنفسهم - إنه عمل شاق عنيف ، لكنهم فى المساء يجتمعون . ويطربون إلى كد اليوم فى وداعة ومسامرون ، ويتبادلون أطراف الصحن والتبغ وتتفتح الحكايات ، وكأن لقاء المساء هو الملاذ الوحيد من قسوة النهار ورعونته ، أو هو العالم الذى صنعه الدراويش هربا من الحياة القاسية العاصفة فى الحقل والشمس والماء والعرق ، محاولين تحدى قانون الحياة بقانونهم الخاص هى مقابل قسوة الحياة وسيادة المصلحة والقسوة على

الروح والإنس والحيوان ، بعد وداعة الحياة ، وتراجع قانون المصلحة المعمى أمام وحم الحب الأحوى ، وانتصار الأمل في مكان بعيد تاه بملكه الصابرون العابدون .

وهم يلوذون بالحصرة والطريق وحكايات الأمراء والصالحين ، لأنهم قوم منقلون بالجراح ، فإلى جوار الحاج كريم ستجد أحمد بدوى الذى أحب يوما . وروحت صاحبته فى بلد بعيد ، وقبل أن تمضى أوصته أن يتزوج من « فاطمة » ، فعل . وأنجب منها ، ولكن ولداه ماتا بعلل الوباء . ومحمد كامل ، الطويل الأسمر ، عريض المنكبين ، الذى غزا البياض رأسه دون أن يعقب نسلاً ؛ والعراقى الأطرش ، الذى لا يتكلم أو يسمع ، وعلى حليل . صاحب السقالة الأكرش النحيل ، والعابق المتميز عن العاملين فى الحفل بديه الناصعتين ، وعطره الفائح دوماً ، وعشيق « الحاوية » وروج اللصة « وبايع » ووالد الساث اللاتى يعملن فى بيوت المدينة ؛ وسليم الشركسى الحاو بقية أسرة أتلف أدمغتها حنون عرب

وفى الحصرة ، يتراجع عالم الحفر والعبور الكابلة والأماني المحبة ، ويسود عالم أمر شاسع صحاوى ورمالى ونحاو وأشجار وأشحاو وسحب ودوات وكتل فى صدر كل مخلوق . ومع الرحلة العربية فى أقطار الكون ، فى الأفلاك البعيدة وفى الأعماق السحيقة ، تصطرم القلوب بالأشواق ، وتلتهب بالتلاوة ، وتنشق الزعاريد أجواز الفضاء . إنه فرح شعبى أو طقس احتفالى ، يدخل عمره المعوز المتعب إلى عوالم تصبح بالفرح . ومدلولة للجميع . وفى هذا الجو الطقسى يتبع محمد العزيز الطفل ، ويحاول أن يندمج فيه بكل أعصابه ، لكنه حين يحاول قراءة كتب الأذكار بمثل (يتأمل هذه الكتابة ولا يفلح فى استكناه سرها . إنه يذهب إلى المدرسة وله كتبه ، صغيرة ، مرحة ، كثيرة الكلمات ، تحكى حكايات لطيفة عن أولاد تطبق الثياب ، وتنات صغيرات دوات صغائر وشرائط ، لكن الكتابة العربية هى همه الكبير ، لا تبوح له إلا بالقدر اليسير من حرف أو كلمة لا تكون معنى ... كيف إذن تتحول هذه الصحائف الصماء إلى سحر يخلق فى سماء الإخوان ؟ !) ص ٢١ وكأن المدوسة تقف عائقاً أمام ولوجه عالم أبيه وصحابه ، وتدفعه فى الوقت ذاته إلى عالم آخر مرح جميل . وسوف تكون المدوسة / القراءة بعد ذلك عاملا أساسياً فى إقامة حاجز بينه وبين عالم الدراويش .

فى فصل « الخبر » يكون عبد العزيز قد دخل مطقة التساؤل والاكتشاف واهتزاز الثابت . وهذا الفصل يبدأ بداية تقذف بنا فى لجة تساؤله . إنه يصحو من نومه على كابوس قاس ، فإذا يد أبيه المشعرة على وجهه ، وبعدها يستيقظ الحاج كريم فيراه عبد العزيز عاريا تماما . هكذا يبدأ « العالم » يتعرى أمامه ، أشياء مخبئة تتبدى فى عريها كاشفة له عن الدفين المحجوب تحت طبقات كثيفة من التسليم ، فتنخلق لديه رغبة جديدة ، ورغبة فى الوحدة والانزواء مع كتبه ووريقاته الصغيرة التى يبوح لها بما يعتصبه وتتحاور المشاعر الرومانسية المحمحة الرقيقة ـ الشعر وسمرة ـ مع مطالب جسده . إن شيئاً رهيباً قد استيقظ فيه فأضحى السؤال أداته ، والتأمل وسيلته ـ وفى يوم الخبر يرقب أشياء جديدة ـ وها هو ذا يرقب « صباح » ويداها تعملان عملاً دائباً فى الرغيف على المطبخة ، ويداها يرتجفان تحت حلمتها الحليب وحين تدخل الحاجة شوق ، تضمه إلى صدرها فيمتلئ برائحة صابون حمامها المعطر (ويتخلص من عنافها مرغوباً من شئ عاوم يجرى فى عروقه) . لقد كانت الحاجة شوق من قبل أمه أو بمثابة الأم له ، بل كان يجد لديها من الحنان والحب ما لا يجده عند أمه « الواقعية » ، ولكنها الآن تمثل الاكتمال الأنثوى الرائع ، على حين تمثل صباح الدنابة المزدهرة .

يجلس عبد العزيز كالقط حول حلقة (السوة المهناحات) وقد أخذتهن حمى الخبر فتحمص من ملابسهن ، (ثم يرفع عينه ليجلى ساعدى الحاجة وصدرها وبحرها وضحكتها والدفء الغائر فى دفئها ، لكن فستان صباح المهلهل مقطوع عند صدرها ، ويبرز القطع فمه ثديها سمراء دقيقة الحلمة . صرف نظره سريعاً وقلبه يكاد يخترق) ص ٧٣ . وهو مهوم الأنفاس ، يكاد يموت فى مكانه تلقى عباءة نعيمى صباح . نسرع يدها لتضم دهى القطع على ثديها ثم تسرع يدها إلى الرغيف تاركة اياه ، ويفقر الندى حاوحاً من القماش الواهى

وظل عبد العزيز حالماً ، عيناه تعرفان موضع استقرارهما . يتحين فرصة دخولها إلى غرفه المعاش المعتمة لتحضر مريداً من الدفين . وحينما حانت اللحظة ، فتح مسلاً لأولاد لها فى الظلام ، وحين أنت كان متوتراً وعبقاً ، ولكنه حين يمد يده ليتزع عنها سروالها ، تنفر بقوة حارقة . وامية به من فوقها ، مهددة بإعلان أمره

وعلى حين يدخل عبد العزيز مطقة التساؤل ، تبدأ مرحلة بكوص الحاج كريم . فها هو ذا على النقيض من روحته العمدة الواقعية ، رحل نواقى إلى السمر ، وإطفاء ناو قلبه فى الفوائد والأذكار . لقد مضت سنون طويلة والعالم لا يلتفتان ، عالم الحاج كريم المحلق على أجنحة الكرامات والبركة والمذل للإخوان ، وعالم روجته المحدود بالحرار والفدور ومحاون الحبوب . كانت قد أتت من المدينة ، ببضاء واعدة وسيمة ، حاهلة بشئون الحياة فى الريف . وكانت النسوة بعايرنها بجهلها ، لكن الأيام دارت ، وصاوت مرجعهن فى كل شئ . تعلمت فى دأب وصبر ، وأضحت صووتها مقترنة لدى الجميع بحمها للعمل والنشيط عن أى نقص لإكماله ، ولذلك كانت تصطدم دوما بالحاج كريم ، معارضة على إصراره على تدبير ورق الأولاد على مشردى طقطا وفيما مضى كان الحاج يتصرف بثقة وبعصف بها ، أما الآن فهى تلقى بأقوالها مهددة متلوة ، ولا يملك الحاج كريم إلا أن يبتسم ويهز رأسه مطمئناً إن لديه ثقة غير محدودة فى أن الكف التى تمتد لا تنصب أبداً ، والذراع التى يأكل فيها الصبعان لا تخرب أبداً . عالمان متصلان ، ووحدان عربيان . يتساءل عبد العزيز ، وقد أدرك يده تكوص أبيه ، كيف ـ إذن ـ يجتمعان معاً ساعات فى هذه الدار المرحمة بالعيال والبهائم ليتضاحعا وبكدسا الأطفال كل عام بلا انقطاع ؟ !

وفى مقابل الروحة الحاومة العملية ، كان هناك امرأتان فى عالم الحاج كريم ، هما الحاجة شوق وامنه رشيدة ، الأولى تمثل لديه عراءة عن واقعية ووحته ، وحرصها على توجيه المال إلى الأمور التى تحقق رحاً ونعود بفائدة (... حينما يعود الحاج كريم إلى الدار ، يحس عبد العزيز أنه مشتاق للكلام الودود ، ولكن امرأته تثير النكد ، وتتكلم بعصبية عن الخراب المحوم ، ما أغرب ما تكلمه شوق ، وتضحك عيوبها فى وجهه)

ص ٦٠ / ٦١ أما وشيدة فهي ابنة الحاج من زوجته الأولى التي كانت أثيرة لديه . لكنها ماتت فتزوج من أم عبد العزيز . ورشيدة أثيرة لدى أبيها ، فهي نطعة من أمها ، وتشتعل فيها الأشواق التي تلهب صدر الأب ، وهي دائماً معه في كل مولد ، تقود السوة الثلاثي بقص بإعداد الطعام .

وإذا كانت الحاجة شوق ترافق الرجال إلى الموالد هرباً من الوحدة التي فرضت عليها بعد موت زوجها فإن في حياة رشيدة عدداً كبيراً من الإحباطات ، فهي مربصة بعينيها . وهي قد حلمت أن تعيش في المدينة يوماً ، بيد أن حياتها قد تحددت في القرية بصورة تكاد أن تكون مناقضة لحلمها لقد تزوجت من ملاح صحم ماتت عنه زوجته الأولى . مخلفة له عدداً من الأطفال المرضى الذين صاروا في حاجة إلى رعاية امرأة ، وكانت هذه المرأة هي رشيدة .

٣ ـ ٢

كان لابد لعبد العزيز أن يلمح منطقة الخطر ، أي أن يهتز العالم الذي كان ثابتاً مكيناً قوياً ولذلك لم يعد يهتم في عمق ، بالكوابيس تهاجمه ، حموم حرافية ، وأشكال بشعة ، وأنياب نفر السم والصبح ونصرخ بأكثر الكلمات شناعة وكفرا . لقد اجتمعت عليه أشياء كثيرة ، تهز عالمه ، وتفقده حلاوة الوداد أو الاتساق مع النفس . وها هو ذا يلحظ ما عليه أهله من فقر ونعاسة ، ويرقب ـ في حنان بمازجه الرفض ـ وحوههم المفعمة من سوء التغذية وهي تعرق في بصاصوف ولذلك أصبح عبد العزيز يتأم وحيداً ، مهموماً مما يمور فيه من أفكار وآراء وهنا يبرز دور الذاكرة التي تقدم له المبررات لرفض العالم ، ونشده إلى هذا العالم الهادىء البسيط المريح في مقابل العالم العقلاني البارد . إن عبد العزيز لا يستطيع أن يهرب من ذاكرته ، فحيثما كان طفلاً كان يرى أباه عليلاً يستحم في الصباح ، وأمه ممنوحة الصدر وليس على جسدها سوى جلباب وحيد رفيق ، يقف لينصب الماء على جسد أبيه لم يكن الطفل يدرك دلالة ما يحدث أمامه ، غير أنه الآن يعرف ذلك جيداً . ولكنه ـ برغم معرفته ـ لم يستطع أن يتخلص من ذلك الحنين الذي يعيده إلى الرحم الذي مضى ، حينما كان الأب والأم رمزين للطهر والبراءة ، وكأنهما من الملائكة الروحانيين .

على أننا نرى الأمر رؤية أحادية لو قصرنا التعبير في عبد العزيز على ما منحته إياه الكتب أو ما صدم عينيه من ذلك التناقض العربي بين الرثاثة والفاقه والرضى الصوفي . إنما الأمر ـ إلى حوار ذلك كله ـ يرجع أيضا إلى دخول الجماعة في حالة الحشرجة التي تسبق الموت . وقد كان لابد لهذه الجماعة من هذا المصير ، فهي جماعة معزولة عن الحياة في القرية ، وهي تلجأ إلى شكل من أشكال الهروب إلى الرضى الصوفي وكأن الطريق وما تمنحه من تجاوز كاد لآلام الحياة يتساوى مع المخدر الذي يهرب إليه من يتعاطونه

وبين رفض عبد العزيز لما يراه أمامه من تدني شروط أهله إلى مستوى غير إنساني ، وتوقه إلى تغيير هذه الشروط وبين عدم شعور هؤلاء الأهل بالتناقض مع ما يعيشونه ، وعجز عبد العزيز عن إحداث هذا التغيير ، تتكون مفارقة الرفض / الحب في آن واحد ، وهي ما يمكن أن يطلق عليه اسم «حجيم الوعي» . وهو اسم يجاول احتواء مايعانيه بطلنا المعضل من عدم القدرة على مواجهة ذاته وجماعته .

ويتبدى هذا الجحيم في معارفة واضحة بين قناعاته الفكرية التي تمت دون أن يوازيها نمو مساو في وجدانه فعبد العزيز يحب المدينة الأضواء والحياة المرفهة والنساء المطيبات الخمبلات . وهو أيضا يحب قريته وأهلها الفقراء المساكين ، لكن الألم ينوبه حين يرى ما يفعله أهل طنطا بأهله الذين (ينشرون بين أهل طنطا كالشوائب في بلدم الغلال . جماعات يتخطف أولاد البلد أطرافها سخرية . حدبا للثياب وحصصاً للطوافي

ـ وواوك باسيد . كل بطع وأحوه)

وعبد العزيز يشعر نحب جارف لأهله ، إنه يعترف بهم مدينين بثقله نجاههم ، فهؤلاء الرجال في ثيابهم الرجيصه ، وطواقيهم الصوفية الحمراء ، ووجوههم المصوغة بالشمس ، المفعمة سوء التغذية ، هم أهله ، فله وعليه ، يتحلقون حوله ويمطرون إليه ، لكنه يشعر لو كانوا أكثر حسناء ، وأكثر نظافة ، ولبسوا هكذا فقراء حاهلين حالمين وفي البلدة الكبيرة امتلأ عبد العزيز مشاعر متعارضة ، حبه لأهله ورفضه لهم ، واحترامه أمام المدينة ، والجهل والمرض والفهم الخاطئ للدين ، مع عجزه عن أن يعطي تعبيرة شيئاً . (البيوت العالية على الجانبين ، واجهاتها معتمة تتقسمها مربعات الشبابيك المضاءة حيث تتكدس النساء ، الضحكات الناضجة بالحس ، يود لو يعتصر الرقاب الناعمة حتى الاختناق . المدينة الماكرة الناعمة بالمسح والرواق) . إن كل شيء يضغط على صدره ، يعتصره ، يجعله كائناً ممتلئاً بالرفض والتمرد والصراخ الوحشي . وهو كالهارب من شيء يجهله ، يمضي منصوراً ، يعذب نفسه بما يراه : الفلاحون الفقراء ، والغباء الفج والضحكات ، والحس في الأرفة المعتمة ، والعجز عن عمل أي شيء له معنى . وليس سوى أن يصرخ

«أتم من غير عقل .. من غير تفكير... أتم بتدوس ون النهايم . مش عاوفين رايحين فين مش عارفين حايبل مين .

كل كيانه يصرخ صرخات تزن في بيت الحدمة ، شدهت الوجوه ، خرست كل الألسنة ، تعلقت به الأبصار ، والأفواه مفغورة ، وفي العيون ذلك الذعر الذي نصعه كلمات الواعظ حين يصرخ في الناس . وبردت أطرافه لكنه استمر في الصراخ) . وهكذا أعلن عبد العزيز انفصاله الذي عذبه وأرقه ، وأثار الشك في عقله ، ووضعه في مواجهة الحاج كريم الذي كان يسير سيراً نحو النهاية ، ولم يعد ثمة ما يربطه بالعالم القديم المنهار سوى بقايا ذكريات وندم على خذلانه لسميرة .

وعلى حين يصل عبد العزيز إلى منطقه القطيعة ، يكون الاضمحلال قد تمكن من الجماعة الصوفية . وينهي الحاج كريم كقائد للجماعة التي تهاوت ، وكإنسان قادر على فعل أي شيء . وسقط مشلولاً هرماً من حصار العالم الجديد الذي لم يعنه . عالم الخمجيات التعاونية والمذياع الصاخب وأحباب حروشوف وكيندي . لقد سقط الحاج كريم ، وأصيب العالم بالعمى ، وانتهت الأيام الحمقاء تحت صربات الطوفان الحتمي . وحين تسقط الحاموسة تسقط مرحلة مهمة في حياة قرية

مصرية تدخل فى عالم جديد مختلف ومغاير ، بملك أسباب وجوده وسيادته

٤ ـ ٢

استطاع **عبد الحكيم قاسم** من خلال هذا الشكل المبتكر الذى يحتوى فى إطار روائى التوازى القائم بين تطور وعى البطل واضمحلال الجماعة ، أن يستفيد من ثقافة هذا العالم التحتى بكل ما يموج فيه من أفكار وتصورات وقضائد وأمثال ولذلك يدخل المواويل والقصائد والحكايات فى عالمه ، لتكون أداة مائية تشارك فى تجديد قسمات هذا العالم . فى ضفوة عبد العزيز ، تقوم بردة البوصيرى بدور مهم فى خلق فضاء صوفى عذب تسبح فيه النفوس الظمأى النوافذ إلى الانعتاق فى عالم آخر تنبو فيه القسوة والرعونة . وفى مرحلة اهتزاز عالمه تقوم هذه التضمينات بدور مخالف ، أعنى أنها تقدم التناقض الحلو بين ما يملأ وأس عبد العزيز من أفكار جديدة وقصه ومن رتابة عالم الدراويش : (ضحك فى نفسه مرة أخرى ، الولد كان ساحلاً كالغليف ، لكنه كان ممتلئاً بحياة تنفجر فى الفضاء الحرين

بضاعتى بالبحر طافية
تقلبك عنا سعيد
والمال عند بائع الورد
بركبتك سكة حديد[11]
ص ١١٤ ، ١١٥

ويستخدم الروائى الأمثولة الشعبية أو البنى القصصية الصغرى ، ولكن دون مغبر دلالى يذكر ، ذلك أنها تدخل فى البنية الروائية من أجل مهمة محددة وهى تجديد قسمات العالم الصوفى وهنا يبرز دور الذاكرة ، ذاكرة عبد العزيز ، حين كان طفلاً ومراهقاً تتبدل فى زمن القص ، حيث تبدو الحادثة أو الخبر فى تضاد مع نسيج الرواية ، على نحو خلق إنباء مقصوداً إلى تغير فى الحدث أو تحول أساسى فى حياة الراوى .

٥ ـ ٢

ويبدو وعى **عبد الحكيم قاسم** باللغة حاداً فى «أيام الإنسان السبعة» . وتستطيع أن نلمس هذا الوعى فى ذلك العلو على اللغة التى نقع فى النثرية ، منذ أن نقع أعيننا على هذا العنوان الدال «**أيام الإنسان السبعة**» ، وكأنه يشير إلى انعكاس أبطال روايته فى هذه الأيام السبعة ، التى تمثل كل يوم منها مرحلة فى حياة عبد العزيز واضمحلال الجماعة وكأن الأيام السبعة تلك هى العمر كله . كذلك يتضح هذا الوعى فى وضع عنوان لكل فصل ، فهذا العنوان يحدد الإطار الأساسى ، فصل للحصرة ، وآخر للحبيب ، وثالث للسفر .. إلخ . وكأن الروائى هنا يحيلنا بأحداث الفصل من العنوان . محاولاً أن يلفتنا إلى الاهتمام لا بالحدث ما هو حدث بقدر الفصول . بل إلى الدلالة المنبثقة من حركيات العالم وعلاقات عناصره .

ولغة عبد الحكيم قاسم فى هذه الرواية لغة خاصة ، لا تختلط بلغة غيره ـ وهو فى سعيه إلى خلق هذه اللهجة الخاصة فى التعامل مع عالمه يخلق أفقاً مختلفاً وجديداً يفتقر حدة عالمه واختلافه

وستطيع أن نحدد سمات هذه اللغة فى ثلاث **أولاً** : أنها لغة جديدة تفقد حدة الهم الأساسى فى الرواية ، فتتحاور فيها مفردات الصوفية مع لغة ذات مسحة تذكرية ناصعة بالخسران والتوق إلى عالم برىء مفقود ، وهى ـ **ثانياً** : لغة متحازة لاتفقد جديدة أو قديمة ، لأنها تسعى إلى خلق عالم عنه الأساسية القهر الذى لايعبه المقهورون .. بل يكرسونه بالانخلاع من شروطه عن خلق عالم وهمى معاير ، وهى ـ **ثالثاً** ـ لغة متعددة المستويات ، تتحرك من اللغط المعرفى فى عاميته إلى اللغط الفصيح المخلق ، ومن مستوى وقائعى للحوار إلى مستوى الموح الشعرى الصوفى .

ومهما يكن لدينا من تحفظات على عالم الرواية لما فيه من نزوع تسجيلى ووضوح مطلق ، أو على لغتها ، حيث يشوب البناء اللغوى المتناغم بعض التشويش الناتج عن أخطاء فى نحو اللغة ، فإن ذلك لا يجعلنا نقرف حرفية «الصمت الشذى» عن عمل متميز ولعل مبدع الرواية قد تجاوز ما أحد عليه فيما كتب بعد ذلك من أعمال روائية لم تصل إلى أيدينا بعد .

١ ـ ٣

نجمة أغسطس رواية طويلة ، ذات طموح ملحمى ، إذ تحاول تقديم رؤية متكاملة لحركة المجتمع والتاريخ المصريين ، من خلال معاور روائى جديد ومتغير . يزعم أنه جماع مركب من عدد من الأشكال المختلطة بل المتناقضة ولكن الخطر المضعف لابد أن يقدر جهد الكاتب وإخلاصه الفنى . فقد أعطى مركباً معقداً ، تبدى فى اندغام إنجازات الرواية العربية ومحاصة الطليعية منها ، مع رؤية مخالفة ومضادة للدلالة المحورية الأخيرة لتلك الروايات . ولذلك يمكن القول إن «**نجمة أغسطس**» نموذج طيب للوقوف إزاء منجزات الشكل العربى دون إحساس بثقل الدين أو التبعية ، لأنها تثبت من ناحية إمكانية الاستفادة . ومن ناحية ثانية إمكانية تطويع ما يستفاد لملاءمة واقع معاير ورؤى معاصرة . ويستطيع دارس الأدب المقارن أن يجد أصداء نصوص عربية كثيرة فى هذه الرواية ، لكن المؤكد أن صنع الله إبراهيم يعى تعقد العلاقة مع الغرب ، ولذلك يحرك عمله لا مجرد صدى باهت أو نسخ منقن للأعمال التى استفاد منها وهى على أية حال رواية موضحة ، تجيد ـ مع عدها لروائيين آخرين مهمين **كجبرا إبراهيم** و **الطيب صالح** ـ فى استحلاء علاقة الثقافة العربية / العالمية ، دون أن تميل الميزان لصالح طرف على حساب الآخر

وأول ما يستوعى انتباه القارىء ، بل يكاد يصدمه ، هو ذلك الشكل الغريب الذى بنيت عليه ، فالرواية تبدأ بالقسم الأول الذى يتكون من أربعة فصول ، ثم يليه قسم هو فصل طويل مثقل بالتحريب المتعمد المتداخل ، يليه القسم الأخير ، حيث يبدأ بالفصل الرابع فالثالث فالثانى فالأول ، أى إنه يعكس القسم الأول ويوازيه . ويبدو هذا التقسيم غريباً بل قد يكون ناقضاً للرواية بشكلها التقليدى الكلاسيكى ويزداد الأمر صعوبة وتعقداً ، حين نفاجأ بهذا النظام الغريب للأرقمة ، فنحن أساساً مع زمن سائد هو زمن بناء السد العالى ، ومع مكان سائد هو مدينة أسوان ، لكن المكان يتسع ويرحب ليصبح مصر من أدناها إلى أقصاها (الإسكندرية ، القاهرة ، الواحات ، الخ) ، والزمان يتراجع

إلى الخلف ليقدم بانوراما تاريخية باهرة (رمسيس ، الاحتلال الإنجليزي) .

إن صنع الله إبراهيم يقدم مغامرة وثائية جديدة وفريدة ، فيقدم بالإضافة إلى رحلته إلى أسوان عدة مستويات زمكانية ، فإذا نحن في خضم الرواية نكتشف ومناً آخر هو زمن المستقبل ، حيث الرجال يعانون القيد والتعصبية الفكرية والحسدية ، ومستوى آخر هو ماضي الحركة الوطنية ضد الإنجليز وثمة تصحيبات تاريخية من تاريخ مصر المعاصرة . وعهد رمسيس بخاصة . وبتواتي مع المستقبل والحركة الوطنية تصحيبات من كتاب يتحدث عن مبكيل أنجلو حديثاً يمكن أن ندعوه سيرة ذاتية لمصه ، وكأننا بإزاء كاتدرائية ضخمة متشابكة متكررة المدخل والأبواب والحجرات .

٣ ـ ٢

نحن مع عملية بناء السد العالي ، أو على وجه الدقة مع المرحلة الأخيرة من بنائه ، حيث الراوي الذي يتحدث إلينا بضمير المتكلم ، واصفاً ما يراه ، دون أن يعلق على كل شيء بشكل مباشر ، وهو من خلال عين واعية يرصد في دقة ما يجري أمامه ، راسماً صوراً ، يبرز ما فيها ذلك التجمع المهوش من العمال والضباط والبيروقراطيين والروساء والفروس ، أي إنها ـ بداءة ـ أمام تناقضين : أولهما قومي [عرب + سوفيتيات] ، وثانيهما طبقي [عمال + تكنوقراط + بيروقراط + رجال أمن + رجال صحافة + عامة وثة وعمال مياومة] هذا الخليط المتشابك المتباين يلتف حول السد الذي هو آلة الربط الوحيدة بينهم . وعلى مستوى من المستويات يمكن أن نلاحظ معاوقة صارخة بين الإيحاء الضخم والتهرؤ الطبقي والأخلاقي . ونستطيع ـ دون عناء ـ أن ندلل على هذه المعارقة من خلال عبارة واحدة بسبب ضيق الحيز (.. وبدا موقع العمل أشبه بحفل ساهر كبير ، وبعد برهة ، ميزت مئذنة الجامع ومكتب المباحث) . هذه العبارة المحكمة الصياغة ، التي تندو محايدة وحافة وعارية من أي رواء شعري ، تشير إلى تجسد هذه المعارقة ، فثمة حفل عمل لكنه يشبه الحفل الساهر الكبير ، وفي تجاور غريب ، توحد (مئذنة الجامع ـــ الله) و (مكتب المباحث ـــ القهر) . ومن خلال مواقف الرواية . يتأكد لدينا أن العالم الذي تطرحه الرواية عالم يسوده الريف والفساد والتهالك على الملذات وهو عالم طاريء لكنه سائد ، لأنه يركز على آلة عصب الدولة ، التي تحاول إحداث إنجازات اقتصادية ضخمة بمراوات موقتة منفصل عن الحركة الجماهيرية ، ولا نجد أمامها سوى الانكباء على قوى متناقضة مع الجماهير تتمثل في أجهزة القمع الأمني ، ومن ثم ليس غريباً أن يحدث هذا الفساد ويستشري ، مطوقاً الإيحاء الاقتصادي ، ودافعاً بمحركيه إلى الجانب الآخر

وإذا كان العالم الروائي يسوده الريف والفساد ، فإنه يخلق نقيضه ، أو الإرهاص بعبه ، وفي مقابل الضخم الانتهازي والموظف البيروقراطي والعامل فاقد الحس بعمله والانتماء لوطنه ، سيجد المثقف رافض الزيف ، الحريص على إعلان رفضه ، وإن كان هذا الرفض مجرد إصرار على عدم المشاركة .

٣ ـ ٣

ماذا يمكن أن يسمى نمط البطل في هذه الرواية ، وكيف نوصل الروائي إلى خلقه ؟ لن نستطيع أن نحدد هوية الروائي دون تحديد علاقته بحلبة الصراع الاجتماعي ومن ثم تحولات شخصيته . وفي هذا الصدد يمكن أن نرى في حادث اعتقال البطل تحولاً أساسياً ، مع رؤيه التماسك والنضج ، وروده بإمكانيات حوض الصراع بوعي كثيف . وإذا كنا في الرواية نتحرك في فترة ما بعد الاعتقال ، فإنا نشعر أن هذه الحركة محددة بأحداث صراع الراوي مع السلطة ثم اعتقاله ، فالبطل في أسوان : يقوم برحلة عمل صحي (وإن كنا لا نستطيع أن نقطع بنوع مهنته) ويستشعر وجوده في أسوان في رصد صيرورة الواقع وتبين تراكيبه وعناصره التكوينية ، والقانون الأساسي الذي يحركه ، ويصوغه ويتبع له عالم أسوان / السد بكل ما يموج فيه من تيارات متصادمة ومتوارية أن تكون الرؤية شمولية

وفي هذا المكان الذي تتصارع فيه الانتماءات والأفكار وأنماط السلوك ، يجابه الراوي وحيداً منعماً ، فتحيل علاقته ـ عالمه النفسي والفكري والشعوري ـ بعالم السد علاقة رفض وتناقض ، أو ـ بشكل محدد ـ علاقة اغتراب على أن اغتراب البطل ـ الذي لا نعرف اسمه ـ يختلف عن اغتراب العامل عن منتج عمله ، أو اغتراب الأنا عن الآخر إنه اغتراب المثقف المصري الرافض لبنى اجتماعية متخلفة ، والعاجز في الوقت نفسه عن تحويل فكره إلى قوة مادية تسير على قدمين . وإذا شئنا تحديداً أدق ، أمكننا أن نقول إن اغترابه يتمحور في انفصاله عن طبقته ، وعجزه عن أداء مهمته بوصفه دروة وعي الطبقة نفسها وقد حاول الراوي في يوم ما أن يقترح موقفه إلى فعل محدد ، لكنه فشل . واستطاع القهر المضاد أن يشل يده عن العطاء ، بل مارست معه السلطة القمعي أنواع الكسر والإحراء ، متوسلة بالقهر الحسدي تارة ، وبالإغراء المادي تارة أخرى وهو في وضعه كآلية العمل في السد ، يبدو عصواً عربياً غير مشارك . يكتفي بالانصات إلى دقات الحياة المبثوثة في الكلمات والذكريات . محاولاً أن يخترق ما يبدو على السطح من قوة وحضارة وقوة إلى ما يكوّن اللب الخفي .

وفي أول فصول الرواية ، نلمح أول خيط من خيوط الشخصية المغتربة ، وعلى وجه التحديد في ذلك الحوار القصير المكثف الذي دار بين الراوي وعامل العطاء . (قال مشيراً إلى باب صغير في الحائط العطاء هنا . واعتدل جالساً فأعلنه ، ثم قال : لو عُرِّف حاجه اتدهل . فلت : حاضر بالعدم تطلع إلى مدهشا) ص ١٠ ومن الواضح أن علاقة الراوي بالسلطة ممثلة في العامل هي علاقة قهر ، ذلك لأن هذه السلطة كانت لها عدة تحولات معه . وانسحبت كل هذه التحولات بعدم التكافؤ الناتج عن استخدام آلة عنف الدولة ضد رجال لا يمتلكون سوى وعيهم وحلمهم وفي الوقت الذي كان المعتقود فيه يعانون التعذيب بالسياط والعصي الغلاظ والسحل والاغتصاب الحسدي والإيماني كان الأمن يمثل مأنماط التقدم ودعاوى التنوير والتوحيد . وبعد خروج هؤلاء الرجال إلى الحياة العادية ظلت السلطة لا تفهم أسلوباً للتعامل معهم سوى القهر القط باستخدام الملاحقة والتحسس

والإرهاب وفى هذا الوضع تحيء ذاكرة الراوى التاريخية للتفص عن سلطة المستعمر ، وتتبع الذاكرة لتصل إلى التاريخ المعرق فى القدم ، حيث سلطة الفرعون / الإله ، مشيرة إلى أن اختلاف الرداء ولون العيون ولغة الشعار لا تعنى اختلاف طبيعة السلطة ومصالحها بقدر ما تعنى تعدد وجوه هذه السلطة وتغير منظوماتها الفكرية طبقاً لتغير الواقع والمجموعات الاجتماعية .

والحصار أهم سمات شخصية الراوى . ولأنه يمثل تاريخ عذاته للسلطة فإنه يتحرك فى حصر ورحل . حشية سيون وحماها الذين يسيون فى كل موضع . وبتضخم شعور الراوى بقوة الحصور الأمنى والقهر البوليسى ، إلى حد يعوقه عن الفعل الخلاق ويسلبه نعمة التصرف السلوكى التلقائى وحين يتجاوز محنته ويسعى إلى إقامة علاقة حب مع (نانيا) يسقط أسير محنته ، ويجهض النوق المشروع للعطاء ، ويتوقف عند حدود معينة تمر ذلك العلاقة ، رتسئل إمكانيات العطاء والتحاور الكامنة فيها .

٤ ـ ٣

نوسل **صنع الله إبراهيم** إلى تقديم رؤيته بصورة تركيبية معقدة ، مستعيراً قدراً كبيراً من إنجازات الفص العربى الطبيعى . وقد حقق تحدل المأوسة الابداعية وسائل تشكيل جديدة ، خاصة به ، بل خاصة برواياته فحسب ، لأنه استخدم زاوية رؤية محددة هى **ضمير المتكلم** ، وهى تتيح للكاتب حرية استقصاء باطن الشخصية المحورية ، وحرية الانتقال من مواقف متصادة عبر الزمان والمكان ، لكنها تحرمه من إمكانيات الراوى التقليدى المحايد ، والمتمثلة فى الإحاطة بكل شىء . ولأن الكاتب لا يقدم واقعاً مشتاً فى حيز ومانى ومكانى محدد ، بل يطمح إلى تقديم رؤية للواقع وشاهد عليه فى آن واحد تكون فيه هذه الرؤية بديلا تاويجا لبنية اجتماعية وثقافية كما يمثله الراوى ، الذى ـ بسبب ذلك ـ لا يعرف اسمه ، كان على الكاتب أن يجد حلاً ، وأن يبتكر ما يسد حاجته لذلك سنجد عدة مستويات طباعية ، لتمير بين الأومنة . ونومئ من جهة ثانية إلى أن وجودها لا يحكمه تفاعل ، بل محص تجاور ، يشير إلى أن مستويات الواقع المشوهه فاقدة للعلاقة الصحيحة فى التفاعل والتحاول .

وفى القسم الأول والثالث من الرواية تتحاور الأزمنة والتصميمات ، حيث الراوى يرقب ما يجرى أمامه وهو فى حالة صحو واصحة ، فيلجأ إلى ماضيه الشخصى فى المعتقل وفى صفحة ٣٨ مثلا ، يتحاور الزمان التاليان .

زمن الحاضر / أسوار ، مطبوع بالأبيض :

(استوقفنا رجال البوليس الحربى ثم تركنا نمر ، ويمرون أمامنا مئذنة جامع ونحتها حشوع من البشر لاحصر لها ، وأصرخت بالموجا الشهيرة التى كانت تحدد يوماً بيوم مانتى على التاويخ المحدد لانتهاء المرحلة الأولى . كانت اللوحة الآن تحمل عبارات الشكر للعاملين ، والدعاء لهم بالتوفيق فى المرحلة الثانية وكانت الكتابة باللغتين العربية والروسية بتوقيع كل من عبد الناصر وخروشوف) .

زمن الماضى / المعتقل ، مطبوع بالأسود :

(الصحف تصل خلسة ، وتقرأ خلسة ، والصورة تخاطب بناة السد التى ٣٧٥ يوماً على تحويل مجرى النيل ، التى ٣٠٠ ، التى ٢٦٠ ، وخلف السور الحجرى والأسلاك الشائكة كانت الصحراء محيطة من كل الجهات لكن قامته القارعة كانت تزامى عندها كل صباح ، مادا البصر إلى أقصاه ، كأنما يوسعه أن يرى . وقال إنه ينبغى أن نشهد ذلك اليوم ، لكنه لم يتمكن) .

وواضح أن الرواية تستغل ذاكرة الراوى فى خلق تضاد دلالى . يومئ إلى أن بناء الضخم ، هو جهد السلطة ذاتها التى صنعت المعتقل وإذا كان فى الماضى معتقل ومعتقلون ، **فى الحاضر بوليس حربى ومعتقل** من نوع مختلف ويصبح التناقض مأساوياً حين يصل إلى أن السلطة التى بنى السد هى ذات السلطة التى فتلت ذلك الرجل طويل القامة ، الذى حاول أن يخرق المساحات ليشهد هذا الإبحار .

اما التصميمات التاويجية فهى تنقسم إلى قسمين ، **أولها** مقتبس من كتاب عن **ميكيل أنجلو** ، **وثانيهما** ـ مقتبس من عدة كتب تتحدث عن التاويخ المصرى القديم . وأهم هذه الكتب ، **الحياة المصرية فى عهد الرعامسة** ، **لبيير مونتيه** ، الذى ترجمه **عزيز منصور** ، و **الحضارة فى مصر القديمة** ، **لأنور شكرى** ومقال عن عادة رعمسيس **لأحمد عبد الحميد يوسف** وعبر هذه الكتب ، توجد عدة مصادر أخرى ، ذيل المؤلف روايته بالإشارة إليها .

ويتيح استقراء التصميمات الخاصة بميكيل أنجلو أن نقول إن لها دوراً يتجاوز دورها البنائى ، باعتبارها أحد مستويات البنية القصصية ، إلى اكتساب دور الدليل الدلالى الذى يطرحه بطل الرواية المحترف فإذا كان الراوى يدين العالم المحتقر الفاسد فإن فنه هو فعاليه الأساسية ودون أن يقدم لنا الروائى وعظاً طويلاً عن أهمية الفن ، أو مولوجاً يغور فى أعماق الفعل ، يقدم لنا مستوى تصميمياً يبلور احتياج الراوى الدلالى وفاعليته الأساسية فى الوضعية المعاشة . ومن استقراء هذه التصميمات نرصدها إزاء السرد الذى يكون اللحمة الأساسية للرواية ، أى ما يصلنا من الراوى المتكلم ، نستطيع القول إنها تلعب دور الحلم **أو مستوى النوق إلى الانعتاق من العالم الموسوم بالفساد إلى مستوى أخر أكثر إنسانية وإبداعاً . ولذلك سنلجأ إلى اقتباس التصميمات الخاصة بالفصل الأول فقط ، محاولين اختيار هذه النوعية**

١ ـ الرعشة المذهلة فى وسم الجسم العارى . ألا يكون القديسون عراة عندما يصلون ؟ وقالوا إن أجسادنا قبيحة ملبنة بالبثور والالتواءات وقال إنه يجب أن يجسدها بالصورة التى خلق بها الرب آدم) ص ٢٨

٢ ـ (شق سكينه صدر الجثة التى التقت من رأسها إلى قدميها فى ملاءة الدهن ، فلا عى عن معرفة جسم الإنسان من الداخل . والكائنات يجب ألا تخترع ، وكل قطعة جديدة من البحث يجب أن تنحطى التقاليد القائمة وأدرك أن الأمر بمكلفه جبانه كلها) ص ٢٩

٣ ـ مشى بين الصخور يطرقها عطرقه خبأ عن الشقوق والعيوب والفقاعات . كانت القطع الصلبة تعطى صوتاً كريم الأجراس ، أما المعيبة فكان رنينها بارداً . وكانت هناك صخرة نعرضت للحر مدة طويلة ، فتكونت لها جلد سميك . والمطرقة والأزميل أزال

العلاف ليصل إلى المادة النقية من نحته) .

٤ ـ (صربة الأزميل العنواء فى الصخر تحطم اللورات واللورات المبنة تدمر النحت . ونعلم كيف ينحت فطعاً ضخمة دون أن يسحق اللورات ؛ فالصخر هو السيد ولبس الرجل . القوة والمتانة فى المادة الصماء لا فى الذراعين والأدوات وإذا ماضرب بعنف وجهل ، فقدت المادة النصبة الدافئة توهجها ومانت وأمام التعنيف والطرولة بلتف الصخرة بغلاف حجرى صلب . من الممكن تحطيمها بالعنف ولكن بسحيل إرغامها على أن تعطى ، فهى تستسلم للحنان ، وبَرداد تحت تأثيره إشعاعاً ولمعاناً)

نكاد هذه التصميمات أن تقدم خطوات واضحة محددة لعمل الفنان ، فمن الرغبة الملتهبة فى الخلق الفنى المرتبط بالشركما خلقهم الرب فى (١) إلى التعرف الدقيق على مادة الفن ومحاولة تحسسها بدقة وعمق فى (٢) إلى اختيار مادة العمل الفنى التى تمنح الفنان القدرة على خلق رؤاه وأحاسيسه فى (٣) إلى كيفية تكوين هذه المادة وتشكيلها فى (٤) وكأنما يصنع الروائى مسنوى آخر ، يستطيع بطله من خلاله النمو على أدائه الخفة وفاعليته الأساسية أما التصميمات الصرعوية فهى تمو بدوو دلالى محدد ، هو الإشارة إلى استمراوية تاريخية كامنة فى ظاهرة الزعيم الفرد المعبود فى مصر القديمة والحديثة على السواء .

٥ ـ ٣

يتوسل صنع الله ابراهيم إلى إبراز صورة بطله ، ومن ثم فسياسة عالمه الروائى ، بتقديم شخصيه مصادة لشخصية الراوى ، وهى فى الرواية شخصية سعيد عبد الرحمن الذى يمكن أن نرى فى تحولاته تصادا مع البطل،فسعيد مثقف بمتلك لافتة تقدمية ؛ وهو أصغر مدير تحرير فى الصحافة المصرية ، وهو يعرف القانون الأساسى الذى يمتلاكه يستطيع المرء أن يكون شخصاً لامعاً . إنه يعرف وظيفة الكتابة فى وضعية كتلك التى تقدمها الرواية بشرح ، بمرر ، يربف الحقائق وهو يقول للراوى تحت وطأة اعتراف قاس (لم أعد أرغب فى شىء على الإطلاق.أصبح كل ما أكتبه ممسوحا مائعاً بلا روح مقالات تتوه فى سراديبها ولاهدف لها سوى تدبر كل شىء) . وهكذا فقدت الكتابة دورها لأنها تحولت من أن تكون رؤية صادمه ، إلى تصميق يشارك فى صنع الأكذوبة . ولقد كان ذلك طبيعياً لسعيد عبد الرحمن . فقد دخل الحلبة موافقاً على قوانينها فامتهك ودجن ، وتمرأ من الداخل ، ولم يك ممكناً أن يحطو خطوة أبعد فيعترف بأنه لا يستطيع الخلاص مما هو فيه بالهرب من القاهرة إلى أسوان ، أو الغرق فى الخمر أو مطاودة النسوة هناك طريق واحد لا يستطيع أن يلجه لأنه صعب ، ومنحط ، وهو ـ فى النهاية ـ بصعه أمام العاصفة

٦ ـ ٣

لا يستطيع الناظر فى الشكل الروائى لدى صنع الله إبراهيم أن يغض نظره عن جهده فى خلق لغة خاصة . ويمكن أن نشير إلى عدة نقاط ، يمكننا من خلالها إبراز تفرد هذه اللغة وجدتها .

أولا فى القسمين الأول والثالث ، يلاحظ المرء أن اللغة حافة وحيادية ، بمعنى أن الكاتب يسعى لإبراعها من أى بعد إيحائى يعلو بها عن العيني الصلب الخارج ومن ثم تدر الصور وينفلص دورها وتحيل الجمل طويله مغلة بالنثرية ، وكأنها تشير إلى انعدام الفعل الإنسانى الخلاق

ثانيا فى القسم الثانى ، بعكس الأمر تماما . فاللغة حادة ، مدببة سريعة ، تنتقى فيها أدوات الوصل وعلامات الترقيم لتتداخل الأزمنة وتنشئه على المنطق ، محددة الراوى فى وضع هذيان نتراكب فيه المشاعر وتتداخل اللحظات من الماضى والحاضر ، وتتراءى له الصور والأشخاص وأصوات التاريخ

ثالثا ثمة مستويان للحوار . أولهما عامى . وهو الغالب ، يستخدمه أفراد من العامة أو العمال أو الطبقات الدنيا ، وثانيهما فصيح . وهو أداة المثقفين . ويعى صنع الله إبراهيم الأثر الدلالى والتصوفى للكلمات الأحسية سفليها كما نعلق .

٧ ـ ٣

إذا كانت رواية تحمة أغسطس واحدة من أهم الروايات التى ظهرت فى السبعينيات فإن هذه الأهمية لا ترجع إلى مجرد رسمها صورة بانورامية لفترة من أهم فترات تاريخ مصر الحديث وأخطرها وحسب . بل ترجع أيضا إلى تلك المغامرة الروائية الصعبة التى أقدم عليها صنع الله إبراهيم ، محاولا أن يخلق تكويناً روائياً معقد التركيب . مستفيدا فيه من وعى حاد بحركة الرواية فى العالم المعاصر . ووعى لا يقل عنه حدة بتناقضات مجتمعه ، وعناصر واقعه المعقد

وهذا ما جعله يعانى أدوانه فى محاولة لتجسيد هذا الواقع بكل تعارضاته وتناقضاته وهو فى سبل هذه المهمة الصحى تكثير مما جرص عليه القص السهل الطيى من الاهتمام بهدهده القارئ ومعازلة وعنه فى تتبع الأحداث بشكل بنامى فى اتجاه محدد . ومن المهم قبل أن أكف عن الحديث عن «تحمة أغسطس» أن أؤكد أنى حاولت فى هذه الورقات أن أركز على المغامرة الروائيه وخاصة فى المستوى الشكلى ، دون تقديم دواسة متكاملة تتساوى مع عطاء الرواية الكبير .

١ ـ ٤

فى «الحقائق الفدتة صالحة لإثارة الدهشة» ، يحيى الطاهر عبد الله . محاوله أخرى من محاولات أدباء السبعينات ، التى اتسمت فى عمومها بالتوتر الحاد تجاه حركة الواقع ودارس يحيى الطاهر عبد الله يواجه عدداً من إشكاليات بنيات القص وكيمياته . وذلك راجع إلى ولعه بالتجريب النفى ، وإصراوه على التنقيب عن شكل خاص يختوى حسه بواقعه وطموحه إلى احتواء هذا الواقع ، وخلقه مرة أخرى خلقاً يتيح معرفة هذا الواقع وتأمل قسماته وقوانينه الفعالة المؤثرة الكامنة خلف ما يبدو على السطح من السدد والنثرية .

ما الذى يحاوله يحيى هنا ؟ هذا هو السؤال الذى يمتلك شرعية تساوى شرعية مشروع يحيى الفنى لقد كان يحيى هادئاً واعياً ، والوعى فى هذا السياق قرين الكيميات التى عبر بها عن موقفه مما هو كائن . وفيما أرى فإن امتياز يحيى الطاهر عبد الله واحتواه التشكيلى يكمن فى لغته . وحين تكون لغة الأدب جديدة ، فإن ذلك يعنى بالضرورة واقعاً قصاً جديداً ، إذ الفن بناء لغوى مثالث البنى والمستويات

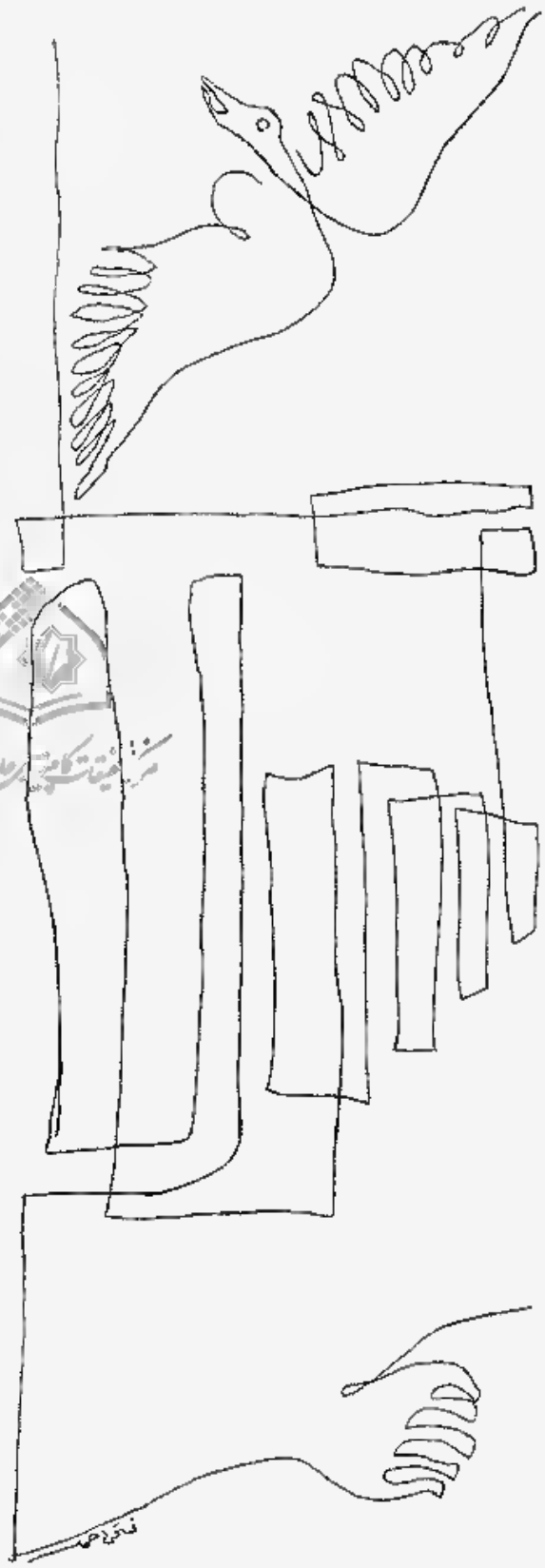
وقد حاول بحي أن ينحاور منحى في الخلق الفني وهو في محاورة هذا المنحى ، انتصر لمنحى آخر معاير . فجاءت لغته محاورة للغة العرضي والوقائعي والمزري ، مافضة قاموسها ، منحركة في اتجاه آخر . حيث نكون أفقاً فنياً بؤسس جديداً أكثر إيسابية ، وأكثر عطاء (للشحر المورق العالي . وللريح المغبة ، وللإنسان ـ على الأرض ذات الخير ـ في قوته وضعفه) .

وعالم الخنافق عالم نحتي . يصح بالسكاري والمحطمين والمهزومين . ويعيش أناسه وكأنهم يعيشون حلماً ـ حلماً . فرض عليهم قسراً . وبالرغم من ذلك فهم يحبون الحياة وينشغلون بأهدافها وهو من ناحية أخرى . يبدو للوهلة الأولى مهوشاً . تتصادم فيه الرغبات والأحداث والمصائر . فيبحلى لنظرة العجلى وكأنه عبر محكوم بقانون . بيد أن هذا التهوش الظاهري التحطي لا يعي تفككه الساعي بالمعنى التحفري للكلمة ، لأن خلف تهوش العالم وحرائبه هناك إحكام في صنائع بارد . ومن صرامته وإحكامه يتأكد الشعور بالثبات والتكلس .

إن هذا العالم ينتمي إلى الغاب ، الساعد والناب فيه هما القانون ، لكنه ليس قديرا على الرغم من خضوعه لقوة مفارقة متعالية . إنه بالتحديد عالم حلت فيه قوة قسر متعددة الأوجه ، تختلف عن القدر التراجيدي لمعارفة عالم الناس الأرضي . على نحو مايرى في عالم المأساة اليونانية . ولذلك لن نجد في «الخنافق» ، بطلاً تراجيديا أكثر رفعة ونبالة من الناس البسطاء ، كما نرى في «عنقاء» **لويس عوض** . أو كائناً إلهياً متعالياً عن شرائطه ، محتفلاً بتعبير الأشياء وإحلال قانون «الاتصالات من أي قانون» كبطل أدوبيس ، أو نموذجا معرفياً واعياً باغترابه كبطل **صبح الله إبراهيم** ، أو عربياً مهزوماً ناكصاً إلى الغريزة التي تتيح له عالماً أخضر وثيراً يعبد فيه كبطل **الطب صالح** ، إنما هو شخص بروليتاري رث منحطل ، من أصول ريفية ، يكبر في داخله طفل معذب ، يتواوى خلف طبقات كثيفة من الحقد والحب والوهم والاحتيال بالكلمات ، مقابل وخزة حبر رخيصة في حبرة محالي البوناني .

٢ ـ ٤

السمة الأولى لعالم «الخنافق» هي المهر ، بل يكاد أن يكون كل أفراده مرضى ، يجنونهم دماء تسلل إلى العمق الداخلي ، دافعاً بهم إلى ضرب من الصراع عبر الصحي وفي هذا الإطار يتأوس كل فرد تقريباً قهراً من نوع ما على الآخر ، محاولاً قسره على إتيان ما لا يحب . والإسكافي الذي لا يعرف اسمه ، منغمر على نفسه ، وفي داخله تتدمر الحب والكراهية ، والعطف والقسوة معا . وفي مواجهة حر الصيف وبرد الشتاء وعدم قدرته على امتلاك ثوب . وفي مواجهة الحرمان من المرأة ، والعيش في مكان قذر ضمن في «درب» يعض بالفقارة وبرار الأطفال والسوة الشتامات والرجال الذين يسرقون الكحل من العين ـ في مواجهة هذا كله ، يبحث الحمور الإسكافي عن ملاذ. فلا يجده إلا في الخمرة ، التي يتطلب الحصول عليها مالاً ، وهو كاسد الصناعة ، يمر اليوم فلا يأتيه صاحب بعل واحد . فكيف يكون الأمر؟ لا يجد الحمور سوى طريق واحد هو «قهر الآخرين» إنه لكي يهرب ـ عن طريق



الخمر ـ من القهر الذي يمارسه عليه المجتمع ممثلاً في مؤسساته وأفراده ـ الدوكي ومحالي وسكان السوق ، يضطر إلى ممارسة القهر ، بادئاً بزوجته ؛ فبعد أن كان لها اللكمات والصفعات والرفسات ، حرها من شعرها ـ وكان طويلا أسود ـ فلمعت الفكرة في رأسه كبرق في ليلة مظلمة ، وأمسك بمقص الأحذية المثلوم وحز الشعر ، ثم غادر البيت لبيعه . ومن أجل الحصول على الخمر ، وهو حد مفلس ، يصب شباكه حول أحد زبائنه من الموظفين عن طريق إثارة الشكوك في صدره ، ملوحاً له بأن الناس يتحدثون عنه وعن زوجته ، ويعطيه موعداً في حمارة محالي .

والخمرة شيء حد ضروري لتظل الحقائق ؛ هي زمن السكر يتحاوز الإسكاف حوفه من الشرطة والناس ، وتزمه بزوجه مبورة الثديين ، وعدم رضاه عما يجري حوله من تهدم للقيم ، وتصحي وحلاً آخر متدفقاً ، يتحدث ويغني ، وكأن الكلام الذي يسجن في صدره في وقت الصحو ، يجد منفساً للتجسد في زمن الخمرة . على أن القهر يحتر عظام الجميع ، حتى الدوكي نفسه . إنه مجرد دركي ، تظن زوجته أن هذا أعظم نجاح يمكن أن تحققه امرأة ، أن تحصل على دركي عظيم ، يمتلك بيتاً تظنه عظيماً ، مع أن هذا البيت ليس أكثر من غرفة وصحبة . وأثاثه سرير ودولاب تمزايا ، وصحبة حزار ومصباح ومشجب وشباك بشبش !

٣ ـ ٤

سعت «الحفائق» إلى خلق نموذج سلوك غير مهزوم ، ولهذا لم يكن مهما أن تلهث خلف الحدث المشوق ، المتأمي ، الذي يشد القارئ العادي . إنها مد البداية تغامر من أجل النمطية التي تسوعب السكون والثبات ، وتزاوج بين لغة الوحد التي وتوظيف تراث المؤثرات الفلكلورية . ويمكننا أن نشير إلى أهم ما استخدمته فيما يلي :

- الأسماء تكاد أن تكون مستغبة في الرواية ، وهذه سمة عالقة على كثير من الحكايات الشعبية ، حيث يشار إلى الشخص بمهنته أو لقبه أو كنيته وفي «الحفائق» ثمة الإسكاف والدركي ، ومبتورة الثديين زوجة الأول ، والعريجي ، وحياط الحصة ، وموظف الديوان العام ، والمعلم صاحب مقهى عش البلبل ونكاد الأسماء تنحصر في اسم واحد هو «محالي» صاحب الحمارة . وأحسب أن الكاتب يعي ذلك ، نظراً لما يشع به الإسم البوذاني من دلالات .
- **وهناك موضوع تدخل الجن في حياة الناس** ، وقدرتهم على مساعدة من يقع من البشر في مأزق . وقد كان الإسكاف المخمور عائداً إلى بيته ، وحين أدرك أن الدركي قادم إليه تذكر أن المسلم لا يروح الحمارة بمفرده ، وإنما يروح إليها بصحبة شيطان كبير أو صغير ، لكنه على أية حال شيطان واسع الحيلة . قادر على هزيمة خمسة من رجال الدرك ، وهكذا استعان المخمور الذي لم يكن عراً بشيطانه فتحول إلى حروف ، وبعد أن تحول المخمور إلى حروف ، أخذه الدركي إلى بيته . طالباً منه أن حروف حقيبتي وبعد أن نام ، وترك الحروف مع زوجته ، وعاد المخمور إلى ـ هيأته الآدمية حين لفظ اسم الله فاستغله المرأة التي لم تحب من زوجها ، والتي كانت تخشى الضرة ، وصاحبته ، ثم أطلقته .
- **وجود الأمثولة الشعبية أو الحكم الذي يقفز في موقف وعظ أو عبرة** (حكى الدوكي لصاحبه . يقولون إن الدركي رأى وهو في تجواله رجلاً ، فما كان من الرجل الذي رأى أن الدركي رآه إلا أن ولى فراراً . هكذا لم يجد الدركي مفراً من الجري خلفه ، كان الرجل يرفع أعضاءه جسمه عصواً عصواً ويرمي بها على قارعة الطريق . حتى يكف الدوكي عن ملاحقته ، وفي النهاية لم يجد الرجل مجرحاً غير أن يستغيم على سافيه ، وينحول إلى شجرة / ص ٦١ / ٦٢
- **استخدام بعض ثوابت القص في الحكاية الشعبية** ، كأن يقول «هذا ما قاله الدركي المخمور ، ثم بأتي بما قبل ، أو (هكذا فكرت حواء ودبرت وبالت سعادها ، وفتحت باب البيت نصف فتحة ، وتطلعت يمنة ويسرة . وفي الحين المناسب والوقت المحسوب . دفعت بنت بائعة الكرشة والرجل إلى الخارج . ودست نفسها في حصير بعلها النائم) .
- **ظهور المعتقدات الشعبية فيما يتصل بالحياة والموت** ، وهو أمر طبيعي في هذا العالم التحتي الذي تدخل فيه الخرافات والأساطير في تكوين أنسبة وعي الناس (في القصة توظيف جيد لخرافة مؤداها أن قريبة كلب مع الإنسان الذكر الذي تخشى موته . تعبه الموت) ص ٧٧

٤ ـ ٤

لغة القص لدى يحيى هي أكثر إنجازاته نصجاً وأقربها إلى العالم التحتي الذي يريد خلقه . وهي بابتعادها عن السرد التقريري الذي يعمد إلى رصف عالم من الحرفيات المكلسة العرصية الصابحة بتثريتها . وفي حوجها إلى اللغة الممتلئة بالظلال والمعاني والإشعاعات . تحاول أن تخلق نمط الصعلوك المتعطل ، حطيب الدم ، وهو نمط هامشي في بنية المجتمع المصري ، يحتضر في نوع من الدروكتاريه الرثة ، حسب مصطلحات علم الاجتماع ، أو «هوام العوام» كما يعبر عبد الرحمن الكواكبي . وإذا كان «إسكاف المودة» يلتقي في كثير مع «دافي» في نوفيلا فلانت لشتاينبك فإنه يلتقي في الكثير أيضا مع نمط من شطار الفولكلور العربي ، أعني نمط الفقير الذكي القادر على التأثير في الآخرين عن طريق قدرته على الكلام المروق الساحر وكلاهما يرجع إلى أصول في التراث الإنساني بعامة . على أني لا أرغب في إقامة مقارنة بين إسكاف المودة ورفاقه ، ودافي وبابلو ونيلون وبسوع ماريا في نوفيلا فلانت ؛ لكني أحاول أن أربط بين هذا النمط ولغة التحليق المتعددة السطوح ، تلك اللغة التي تبدأ دائماً معلقة بمصباح سحري ، لكنها لا تستطيع أن تعرق فيه ، ولذلك فهي لغة تقرب من لغة قصيدة النثر لدى أنسي الحاج ، وهي تتزاوج بين الغموض لنواحه وصرح الدعاوى الأيديولوجية التي تحرص الضفة السائدة على سيادتها . والوضوح الذي يقع أحياناً في مهوى الابتذال في مواجهة تعقد الواقع وتداخل علاقاته لقد تعاون توظيف يحيى للمأثورات الشعبية ، وتهدمه للشكل الكلاسيكي الروائي العربي الذي يستبدل بالتطور العلي للأحداث والتشويق . الفقرات القصيرة المكثفة واللغة المشتغلة بالحياة الداخلية ، مع استعادته من نوفيلا فلانت لخلق تجربة قصصية قربة ، كانت اللغة أكثر عناصرها مشاركة في بناء العالم الروائي

ومن خلال توظيفه المأثورات الشعبية ، والانطلاق من الشكل

التقليدي المستقر على نحو مادي في الرؤية المزاكبة ، استطاع بجبي أن يقدم تجربة ثرية كان هاجسها الأساسي اقتناص الجوهري الفاعل دون العرضي الطارئ المتغير ، ولذلك استبدل بالتطور الفعلي للأحداث وشعب الكاتب التقليدي بالإثارة والتشويق ، الفقرات القصيرة المكثفة واللغة المشغلة بالحياة الداخلية .

ولو تفحصنا الصوره في السبة اللغوية للحقائق ، لوجدناها تتسم بالوضوح والمطابقة وشاب العلاقة . كما أنها مأى من الإبهام والولع بالإبهار . ونستعيد وشيعتها أي نصح سعيراً وصخب ، يكتسب قوته وقدرته الدائمة من مباغته الحدد الذي يصور شيئاً محدداً (هذا ما قاله إسكافي المودة لمسته التي تشفص **كدحاحة** دحت بسكين مثلومة ، واسل من فصة الجمع **كتعلب** ، ومصى يركض **كتعلة**) إن لدينا ثلاث تشبيهات ، **التشبيه الأول** يومئ إلى الألم البالغ ، **والثاني** إلى الانسلال خفة **والثالث** إلى السرعة البالغة وهي جميعاً تشير إلى شخص واحد ، لكن تحديدها له لا تخلق تناقضاً ، لأن العلاقة حركية تعاقبية . كما أنها من ناحية أخرى تصح لما يمور في داخل « إسكافي المودة » الذي يبدو مسكيناً مثالياً يثير الرثاء ، لكنه في ذات الوقت قادر على أن يتحول والانسلال قرين الانطلاق التآمري غير المبرأ من الاتهام وإذ يتحول **كتعلب** إلى ضرب آخر من الحيوان الذي تمار بالركض السريع ، إنه الإسكافي ، المتقاضي المنقسم على نفسه . على أن هذه الصور المتتابعة التي تنمي التحديد الدقيق . ترتفع إلى مستوى من التوحد اللغوي ، يمكننا تلمسه من هذه الصور المتتابعة (ومن على شتاء أصفر يتشبان ، ومن شتا بصمع الفقا بالأقلام) . في هذه العلاقة اللغوية تشبهان لمشبه واحد هو الشتاء ، في التشبيه الأول لا نعرف المشبه به تماماً ، هل هو إنسان أم حيوان ، لكننا نلمس الغضبة ، فمة أسنان لابد لها أن تمزق أو تنهش أما التشبيه الثاني فهو محدد للغاية ، رجل يصمع الفقا ، إشارة إلى مهنة المهانة لإنسان شعبي ، حيث الصمع في هذا الموضع من الجسم دليل احتقار وذل ، أما التشبيه الأول فهو إيماء ـ حسب ـ إلى القسوة ، وكلا التشبيهين دليل على علاقة الصورة لدى بجبي الطاهر عبد الله بمعارف الجماعة وحيثها .

إن هذا الوحد اللغوي ، ينتقل من الصورة إلى خصائص أسلوبية أخرى . كالتكرار وهي خصيصة أسلوبية مهمة في لغة القص لدى بجي . سخبتها أقصى إمكانيات اللغة ـ الوحد ، ويدورها في مسح عالمه فوامه وتحديد هذا القوام يقول في المقطع السردي الأول (حين رأى ـ وقد أنهكه السير الطويل . وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى . المصعم الفاخر بوجهات من زجاج . والرجل السمين القصير . وصاحبته التي تلبس مائعة من فرو الدب ـ يأكلان عجلاً مشوياً ، ودبكا رومياً . وصاووماً محشياً وحوتاً مقلياً . بعد أن شربا من حبيب الخمر نسع زجاجات وأمامهما نورة الحلوى على شكل شاحنة وحجم شاحنة . صرخ ـ هو بحاتم الحاق العارى ـ صرخته الأخيرة . وارتمى في حضن أمه الأرض لبسريع ـ عبيه سلام الله)

ملاحظ في هذه الفقرة القصيرة عدداً من الخصائص اللغوية **لبجي الطاهر عبد الله** . لذلك سنعتمدها عينة Sample [١٢]

لغويه دالة على كلٍّ لغوي محدد هو « **قصة الحقائق** » . أولى هذه الخصائص التكرار (شاحنة) وثانيتها تتابع الصفات (الحاتم الحاق العارى) ، (السمين القصير) . وكلتاهما تحظى بشيئين : أولهما التحديد الدقيق لحالة ما عن طريق العلم فوق الوصف الموضوعي المحايد باستخدام لغة متقاربة مهولة ، وثانيهما إبراز التناقض في العالم الروائي عن طريق وضع المتضادات في سياق واحد . وهذا التناقض قرين الانقسام الذي حياة الإسكافي وقرين انقسام الواقع إلى متضيين ولذلك نتحلى هنا ثنائيات ضديه تتمثل في ضدين هما الاسكافي / الرجل والمرأة . وهذه الثنائية الضدية ثنائية عالمين متكاملين **العالم الأول هو الإسكافي** رمز **الطبقة الدنيا** ، **والرجل والمرأة رمز الطبقة العليا** ، **وفي الرمز الأول حوتٌ وفي الثاني شبع** ، **وفي الأول عرى وفي الثاني كساء** ، **وفي الاول طعماً وفي الثاني وى** ولذلك وردت الأفعال المتعلقة بالإسكافي في صيغه الماضي ، دليلا على الفوز **المؤود** إلى الرعشة الشريرة والعجز في الوقت ذاته ، على حين وردت الأفعال المتعلقة بالرجل والمرأة في المضارعة . إشارة إلى التحفيز والقدوة على العمل

٤ ـ ٥

إذا كانت أعمال **بجي الطاهر عبد الله** القصصية والقصيرة منها خاصة ، تطرح بحثاً عن صيغة محاورة ـ على كل المستويات السابقة ـ للأشكال المستقرة ، فهي تطرح ـ من ثم ـ أمام دارس علم اجتماع الأدب حالة نموذجية لدراسة العلاقة ، الواقع الاجتماعي / الواقع الأدبي) مع وجود وسيط محدد هو الوعي الطامح للتجاوز وهنا أوى فإن إنجاز بجي الكبير كان لغوياً في أساسه ، ذلك الإنجاز الذي تحدد في محاولة خلق لغة منصاده مع البلاغة العربية المكتوبة ، هي لغة البلاغة الشعبية وهذا لن يتحقق إذا علمنا أن بجي ربما كان القصاص العربي الوحيد الذي كان حفظ قصصه عن ظهر قلب ، وبلغتها في موقف بين القراءة التقليدية والتلاوة ، أو بلغتها وكأنه شاعر شعبي يقص عن بطل من أبطال السير العربية وإذا كان الفناء لا يسمح إلا بصنعة سطور عن عمل صعبر له هو الحقائق ، فربما أسعد بدرسه على مستوى آخر وفي مكان آخر

١ ـ ٥

في رواية « **الريح بركات** » **لجمال العطاني** ، تلتقي بواحدة من أكثر المغامرات الروائية الجديدة تميزاً وتمايزاً . تلتقي بشكل جديد . هو الرواية / التاريخ على حد تعبير **محمود أمين العالم** وهي شكل يحاول أن يحتوي واقعاً معقداً متشابكاً ، ولكن من خلال موروث الجماعة العربية . وبالتحديد من التاريخ العربي . والتاريخ علم عربي بنى ، نشأ بسبب ظروف تاريخية وسياسية ودينية محددة ، وقد فشلت ـ فيما يؤكد عبد الله العروي ـ كل المحاولات التي هدفت إلى العثور على مؤثرات فارسية ويونانية فيه ، على غرار ما حدث مع علوم أخرى كالفلسفة وعلم الكلام

ووعي **العطاني** بأهمية البحث عن وسائل جمالية جديدة ، وعي قديم نجلي في أول مجموعاته القصصية « **أوراق شاب عاش منذ ألف عام** » ، على أن هذا الوعي كان آنذاك حسياً مشوباً بعصاصة الأدوات

وعدم استواء اللغة ، ولم يكن فى إمكانه الاستفادة الكاملة من أقصى إمكانيات الاكتشاف ، أى القص / التاريخ . تتبحة لطبيعة القصة القصيرة من جهة ، والظروف المحيطة من جهة أخرى ، حيث لم يكن فى استطاعته أن يقف موقفاً «موضوعياً أمام ما حدث فى عام ١٩٦٧ ، حيث يتمكن من طرح «رؤية عربية متكاملة كما يسعى لروائى . ومهما يكن من اختلاف فى المنهج فى الموقف ، موقف «أوراق شاب . » وموقف «الربيى » فإن احدهما الذى يقف وراء محاولات الغيطانى فى الموقفين واحداً لم يتغير ، وهو ـ فى رأى ـ رغبة الغيطانى الشديدة فى الإبلاغ وهذا يعنى أنه يكتب ليطرح موقفاً ـ سلباً أو إيجاباً ـ من شىء يجرى على أرض الوطن أو فى العالم . وأن هذا الموقف لابد له أن يتجسد فى شكل ما هو الرواية وبين الواقع الذى يتحرك فى أطر محددة وعبر أنسقة محددة ، والواقع الروائى الذى يتحرك عبر أطره وأنساقه وعناصره وعلاقاته . كان وعى الغيطانى بضرورة الإبلاغ دفاعاً عن طريقة فى النظر والخلق والمماوسة ويؤكد ذلك ما نجده من التماثل بين ماهو جوهرى فى الواقع وما هو جوهرى فى أدبه ولا يعنى هذا التماثل أن الغيطانى يعنى أن يعكس ـ وكأن أدبه مرآة ؟! ـ ما يجرى أمامه ، فى هذه الحالة سوف ينزل أدبه إلى مستوى أدنى . لامثلك من الفضائل سوى فدوة ميكانيكية يمكن أن نسرها ـ فى الدفة ـ قدرة الكاميرا ، ولكنه يعنى أن ثمة حلقا وثيقا يمثلك ـ عبر رحلة متعددة الخطوات ـ القدرة على اقتناص الجوهرى فى الواقع . استهدافاً للإضافة إلى هذا الواقع وخلقه مكتملاً

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

وقد نتج عن هذا الوعى لدى الغيطانى أن جاء بصه الروائى حاملا للمضمونين ، أولهما الإيهام بأن القارئ إزاء «واقع مستقل مكتمل » ، وثانيهما ، الحرص على الخيوط التى تربطه ـ أى الواقع الروائى ـ بواقع اجتماعى معين محدد

٢ ـ ٥

تقدم «الربيى بركات » عالماً روائياً ، ابتنى فيه الأمان ، فثمة دولة تقوم على دعامة أساسية هى جهاز «المصاصين» الذى يعد «معجزة السلطة » وهذه الدولة جسم صحيح لكنه مترهل ، يحيا فيه الفساد ، وتسوده الرشوة والمحسوبية والمعبر المدفع والثراء الفاحش ، وتتجاور فيه الضرائب الباهظة والمحصولات المحتكرة من قبل أفراد قلائل ، كما تتجاور فيه بيوت الخطأ أو الدعارة وصلة العلم الأبرياء الأصحاء وهو مثل عالم «محمد أعصلس » عالم منهزئ . يعنى بالتناقضات المعقدة والصراعات الضارية والرغبات المتصادمة ، لكنه عالم مقحى مهزوم ، يمكن أن يؤم به وكريا بن راضى كبير المصاصين المؤسس فى الصلاة

ويظل هذا العالم شخص قوى يمتلك مهابة أسطورية ، تغريه من صورة الأب الإله الذى يستطيع أن يجمع حوله دائرة معاطيبية خادعة ، تتيحها له قدرات خاصة . بدءاً من المستوى الجسمى . حيث الجسم القوى الصلب ، والعينان الثاقبتان المؤثرتان . وتنتهى بما يبديه من نزعة على الدنايا وعلو فوق الأطماع والأحقاد والترهات . إنها صورة الديكتاتور الذى يتدخل فى كل شىء ، ويعلم كل شىء . حتى أدق أسرار المواطنين ، وما يجرى فى المخادع بين الرجل وامرأته وقصة العطار وجاريته نفيد فى هذا الصدد . فثمة عطار كهل ، لم يتزوج ، وظل عالم المرأة بالنسبة إليه حلماً ، حتى استطاع بعد أن زوج شقيقاته أن يبتاع جارية حسناء وومية ، شغف بها ، وكان يأتيها مرات فى اليوم الواحد ، حتى أرسلت تتشبث بالربيى ، الذى هاجم البيت بعد استشارة المشايخ ، وانتهك حرمة جسم الرجل . وأجبره على إطلاق سراح الجارية ، فأصيب العطار بلوثة وهنا انقسم الناس ، أكد بعضهم صحة ما قام به الربيى ، ورأى آخرون أنه تدخل فى أخص أمور الناس . وأن أحداً لاتأمن على بيته وعرضه بعد اليوم . بخاصة عندما سرت إشاعة تؤكد عدم استعانة البيت بالربيى ، وأن الربيى قد استطاع معرفة ذلك بطرق غريبة غير معروفة

٣ ـ ٥

بدأ ظهور الربيى بركات بعد سقوط سلطه على ابن أبى الحود . وقد كان شخصاً كريها لدى العامة ، و مراً لخروت السلطة القامعة وتقدم لنا الرواية لحظات الخوف والترقب وحشية المستقبل . ثم انتشار جبر عبر معروف المصدور ، عن ترشيح «بركات بن موسى » محتسباً . وما أشيع عن بعضه ، وما أشيع عن فوله . وكثرت المصادر التى تطلق الشائعات والأموال ، وكلها تصور الربيى فى صورة عربية ، تعيد إلى أذهان المقهورين صورة العدل والخوف من الله ، وإعطاء كل ذى حق حقه وكل هذه الأقوال تابعة من مصدر واحد ، تخطط للمسألة برمتها ، ويقدم الربيى وعيا

ثم تبدأ الخيوط تتلاحق فى نسيج حى يكشف عن وجه آخر مختلف للرجل ، فهو رجل ذكى وفوق وواسع الحيلة ، يتفتق ذهنه عن أفكار تتجاوز عصره ، فيخصص له زكريا بن راضى الذى كان يطل بضمه أقوى الجميع ، بعد أن عزاه الزبيى فى حجرة نومه عن طريق جارية تعمل لحسابه «يخشاه الأمراء ، ويسلم له السلطان معاليد الأمور . وتنتهى الرواية ـ كما ينتهى تاريخ ابن إياس ـ والربيى يعمل محتسباً تحت إمرة العثمانيين الغزاة .

والرواية ـ فيما أرى ـ أكثر من أن تكون «رواية شخصية واحدة . فهى «رواية ملحمية تتشابك فيها العلاقات وتصطرع الخيوط والانتماءات وتتحدد فيها المصائر . ومن الصعب أن يقدم المرء على قراءة نقدية لها فى جزء من مقال لكى أكتفى بوصف عالمها دون تحليله أو فض أسراره المتشابكة

٤ ـ ٥

كيف استطاع الغيطانى أن يقدم هذه الرؤية المتماسكة الموحدة الإيقاع فى «رواية ذات شكل تاريخى ؟ إن الغيطانى يقدم «مجتمعا روائيا رحباً . بل شاسعاً ومتشابكاً فى آن واحد ، يزخر بالشخصيات الروائية المتعددة ، والحلقات العريضة فى دوائر الشخصيات . مع احتفاظ السريع الذى يجعل الإيقاع متدفقاً ومتصاعداً . متحركا عبر نهاية تمتلك سحر الملاحقة . وهنا أرى فإن ثقافة الغيطانى المزاجيه ، وحسه بحركة الواقع . وتوصيفه لبعض ما نعنى عن تجيب محفوظ . يذهبه هذا المنحى من الرواية . أعنى الرواية التى تهدف إلى تقديم قطاع كامل من المجتمع بصورة تكاد تجعل منه الروائى الوحيد فى جيله الذى يتبنى بشكل أو بآخر إلى مدرسة نجيب محفوظ الأدبية . ولكن مع قدرته على أن يظل

محتفظاً عن أستاذه ، قادراً على إعلان قسماته الخاصة ؛ هذه القسمات التي يمكن أن نلمحها على سبيل المثال ـ في جنوحه نحو الموروث على مستوى الإعجاب ، وفي لغة لاترقى إلى لغة محفوظ على مستوى السلب

استفاد العبطاني من توظيف الشكل التاريخي من عدة طرق ، أبرزها ما يتسم به القص التاريخي من امتياز رؤية الظاهرة أو « الواقعة » من خلال عدة عيون بحثاً عن الحقيقة الموضوعية . لكن القول بأن الروائي وظف التاريخ لعمله يصحي فضفاضاً إن لم نحدد الأمر بدقة أكثر ، فمقول به لجأ إلى التاريخ المملوكي الذي يتسم بتأخره عن التدوين التاريخي في العصور التي عاصرت ، حيث كان علم التاريخ علماً يعتمد على العنعنة أو الشهادة ، ويركز على سيرة الفرد ، مثلما نجد لدى ابن هشام

ويلحق أن استعادة العبطاني من التاريخ تقف عند ابن إياس ، وذلك لقربه من الواقع المعيش ، ولابتعاده عن عملية التدوين التاريخي الحديثة مكتملة الأدوات المرجعية والمنهجية

والرواية تبدأ بمقتطف من مشاهدات وحالة بدقي « إيطالي » ، وتسجل هذه المشاهدات أحوال القاهرة خلال شهر رجب ٩٢٢ هـ الموافق أغسطس ١٥١٦ م ، وعلينا هنا أن نلاحظ أن ذكر اسم الرحالة والتاريخ ، هجريا وميلادياً ، يعمد إلى إقناعنا بأننا في رحاب التاريخ ، أو الحقيقة التاريخية بتعبير آخر ، إذا قرأنا فأكد لنا أن الفصل يحاول أن يرصد عدة مشاهدات ثم يسردها من خلال عدة عيون هي عين الرحالة ، ثم عيون الشخصيات التي تتحدث وتتحرك وتفعل ، لكنا نعود مرة أخرى إلى مستوى التحليل الروائي حين نقرأ لغة تختلف عن لغة الرحالة حتى ولو كان أدبياً ، وإنما هي لغة مصرى خالص المصرية .

وحين يقول الفصل (فبارحة ماتمت) ويردف « كما يقول عامة مصر » فإنما في مستوى محاولة إقناعنا بأننا إزاء ، وحل غريب ، لكن الفصل ينهي مهمة العامة ـ « ثم أصبح ديكا واحداً يصيح » فيسحر في أذهاننا ما تختزنه الذاكرة من وسط الشعب المصرى بين السحر الحسي وسحر الديك عن الصباح ، وبين السحر الحسي وفقدان القدرة على الفاعلية .

ويتلو هذا الفصل ما يسميه الكاتب « السرادق الأول » ، ما جرى لعلي بن أبي الجود وبداية ظهور الزيني بركات ، ويبدأ هذا السرادق بعنوان جانبي هو « أول النهار » ونحن هنا مع عين نرصد كل ما يجري ؛ فيبدأ مقطع سردي بشه الكادو السينمائي ؛ بصف أول النهار ، حيث جماعة المماليك خارجة من بيت الأمير فاني باي الرماح أمير الجيل السلطانية ، تتجه إلى باب اللوق . وبعد هذا المقطع يبدأ حديث عن ابن أبي الجود ، وحرمه ، وعدائه ، ينهي بالقبض عليه ، ثم يأتي مقطع سردي قصير ، نحن فيه في « الشارع المصري » ، حيث يذيع أحد المنادين خبر القبض على ابن أبي الجود . ثم عنوان جانبي هو « سعيد الجهيني » ، حيث يلاحق الكاتب سعيداً ـ البطل المهزوم ـ وهو في الأزهر حيث يدرس ، ويبسطه عن طريق مونولوج طويل . ثم يبدأ عنوان في منتصف الصفحة « مرسوم شريف » ، وهو قرار السلطان الذي يرمز إليه بقلعة الجبل . حيث مقر السلطنة ، نعرف أن الزيني قد تولى وسمياً منصب الحسبة ثم يأتي عنوان جانبي هو « زكريا بن واصي » ، نتحرك فيه مع كبير بصاصي السلطنة

وعلى هذا النحو الجديد ، يسير الروائي في تشكيل الرؤية ، متحركاً بين أكثر من شخص . ونحدثنا إلينا من خلال رواية متعددة للسرد والرؤية والرصد وقد نتج عن هذا الشكل تكثر زاوية الرؤية ، واتساع عدسة الراوي ، وقدرتها على النظر الشمولي الكلي . ويمكننا أن نقول إننا هنا إزاء الراوية الكلي العالم بكل شيء Omniscient [١٢] ، على نحو يتيح للروائي أن يقدم لوحات طويلة ، يتدخل فيها من الرصد الوقائعي الصلب الذي يقرب من إلحاح الطبيعيين على الدقة والتسجيل ، إلى الغوص في داخل كل شخص ، إلى التعلق على الحدث دون الوقوع في مزلق الوعظ عالي المرة ولذلك نستطيع أن نرى ما يحدث في آن واحد في كل من فراش عاهره في بيت سيدة ست الحبيرة ، وفراش زكريا بن واصي . وأحاديث المحاورين الأزهريين .

ويلحأ الراوي إلى تنمية الحدث وتطويره ودفعه إلى ذروة التشابك عن طريق النداءات والتفاوير والرسائل . فمن خلال هذه الوسائل نتعرف كل الأحداث الكبيرة ، كخروج السلطان للحرب وعودته ، وكفاح طومان باي وقتله . وبداية نضال الشيخ الخارجي . والنداء التالي يصلح نموذجاً جيداً :

مساء الثلاثاء سابع ذي القعدة

نداء

يا أهالي مصر

**يوصي بالمعروف وينهى عن المنكر / تعبد ونسجد ونحمد / فمن أدل كل لئيم منحر / يا أهالي مصر / البشرى لكم / بأمر مولانا السلطان / بعد اطلاعه على أوفى بيان / رفعه الزيني بركات بن موسى / ناظر حسبة القاهرة والوجه القبلي / وشرح فيه حقيقة الأحوال / وما يمس العباد من الرعية الفقيرة / نلغي الضريبة على المليح / وتطلق يد التعامل فيه / من بعد أن كان حكراً على القلة القليلة / يا أهالي مصر / بأمر مولانا السلطان / بعد أن أطلعه الزيني بركات على حقيقة الأحوال / برفع احتكار الأمير طغلق للخبار الشنير / وسائر أنواع الخضار / وأن يبيعه الفلاحون في الأسواق بلا وسيط / حتى تنحط الأثمان / ومن يضبط حارساً أو مملوكاً / من الفرانصة أو الخلبان / يتقاضى ضريبة على حمولة حبار أو خضار / عند أي باب من أبواب القاهرة / بشق بلا معاودة) ص ٨٦ .

وهو نداء يلقي إلينا بحر جديد ويحدد بعداً من أبعاد شخصية الزيني ، ثم تتلوه ثلاثة نداءات تؤكد معناه ، ثم عنوان رسالة سردية من الزيني إلى وكريا بن واصي (عنوان رسالة ، وصلت إلى دار زكريا بن واصي . مع رسول خاص من رجال الزيني) .

« والتين والزيتون . وطور سينين ، وهذا البلد الأمين .
إلى كبير بصاصي مصر ، ونائب الحسبة الشريفة
الشهاب زكريا بن واصي له السلام .. » (ص ٨٨)

وهي تمهد بعداً آخر من الزيني ، الذي يتبدى في النداءات محباً للعدل صديقاً للفقراء وعدواً للأغنياء والأمراء ، لكنه في الرسالة التي لا نعرف سوى عنوانها ، يكتب إلى زكريا شيئاً ما ، ماتلبث أن نعرفه بعد قليل ، حين يذيع المنادي نداءً يتضمن خبر استمرار زكريا في وظائفه .

محبياً آمال المواطنين . وبذلو هذا كله بتغيير من عمرو بن عدوى إلى مقدم بصاصى القاهرة ، بتبع للروائى التعليق على كل شئ ، وتفسير ما يعمض علينا .

٥ ـ ٥

وقد ترتب على الشكل الجديد « القصة / التاريخ » عدد من مستويات اللغة . يمكن فى النهاية ردها إلى نمط واحد من النقول فلدينا لغة مشاهدات الرحالة ، وهى لغة تقترب من لغة الكتابة الأدبية ، وتتراوح بين لغة الخواطر والتأملات ، ولغة السرد الروائى والمشاهدات . كوسيلة تتيح للكاتب أن يعبر الأزمنة . فإذا كان يصدد حديث ما فإنه يستدعى ما رآه الرحالة فى مدن وبلاد أخرى مشابهة مع ما يجرى أو مختلفة عنه ، ويتيح ذلك للكاتب فرصة التعليق على الحدث وتلوينه وهى على العكس من لغة النداء التى يكتبها الكاتب بطريقة شعر التفعيلة ، والتى تأتى موجزة ومكثفة ، تقصى نحو أو أمر أو نهى إلى الناس . أما لغة التقارير فهى تتراوح بين الوصف الدقيق والتعليق على الحدث ، وإيراده بلغة عارية من الإيحاء وقد يصل جفاف اللغة إلى حد استخدام التحديد والتقسيم ، وتحدد الأرقام أو الفقرات المعنونة تأولاً ـ وثانياً وإذا كان العيطانى يجهد نفسه لابتكار الشكل الذى يمكنه من طرح رؤيته فإن لغته تقصر عن مثل هذا الجهد ، فاقدة لخصوصيتها .

٥ ـ ٦

هكذا نصل إلى نهاية هذا المقال ، الذى كان محض مدخل إلى معضلة مهمة ، هى درس علاقة الشكل / البنية الاجتماعيه ، منطلقا من فرضية محددة هى أن الفنان وهو بإزاء شرائط اجتماعية محددة ، يبحث عن أدوات تشكيل رؤيته وقد كنت واعياً أن المنهج الاجتماعى حين يسعى لتأسيس علاقة كهذه . لا يطمح إلى صياغة قانون محدد ضبق بمقلد الظاهرة الفنية استقلالها النسبى عن البنية الاجتماعية تستوعبها الطرق والإنتاجى ، وإنما ينطلق من أن العلاقة المقصودة هى علاقة تماثل خصب خلاق ، مع وجود وسيط محدد هو وعى الكاتب .

وحين يكتب الروائى وعيه على سياق اجتماعى وتاريخى محدد فإن عمله يكف عن أن يكون محض «شئ» ، وإنما هو خلق إنسانى هادف ، وجزء من تناقض العينى مع المجرد عبر تناقض جدلى معقد . أو عبر لحظة محددة من التداخل والتراكب وتصارع العناصر والعلاقات[14] حقا إن النص الأدبى يتعلق حين يستوى كياناً أنطولوجياً يمكن أن يثير الإشكاليات ، وهو بهذا المعنى يكف عن التناهى السببى . ولا يمكنه أن يلحق بحركة الواقع المتغيرة المتوارة . إلا أن الوعى بحركية الواقع وصيرورته هو ـ فى الوقت نفسه ـ دعوة إلى الكشف وتحريض على إعادة خلق هذا الواقع عبر وسيط مشترك بين الخالق والجماعة[15]

• هوامش

(١) راجع « النقد الفنى » دراسة فلسفية وجمالية تأليف جيروم ستولنيتز ترجمه فؤاد زكريا . ص ٣٣٢ ، جامعة جامعة عين شمس القاهرة ١٩٧٤ الصفحة الأولى

(٢) زكى نجيب محمود ـ كمثال ـ وهو من أكثر نقادنا إلحاحاً على الدعوة إلى اعتبار الفن كائناً لايومن « تعنى أنه بناء مغلق ، منقطع الأسباب عن العلائق والشروط التى حوله ، وهو لهذا « خلق لايسبب » . ولا مثير . ولا معنى ، ولا يتكئ إلا على تكوينه الخاص . إنه كالسحرة ، « أنها لاتعنى شيئاً كلاً ولا هى حاجب عمل الأشياء ، لكنها شجرة صمصاف زكى » مع الشعراء ، المجتمع الثالث ص ١٦١ ـ دار الشروق لكنه على صعيدى التناول النقدى يجانب صلاح عبد الصبور حساباً حاسماً ، مؤكداً أن الشاعر لم يكن صادقا حين رسم صورة الناس فى بلاده هاربا فى عذاب المثال « هكذا الناس فى بلادى » ص ١١٤ مع الشعراء . أو يرى الجذابة فى غير الخروج على أدوات الخليل . بل فى تفريغ تلك الأدوات من بريق القامة (ثم فيما هو أهم من هذا وذاك ، واعنى مضمون الشعر) أو يربط بين بروز أعمال فنية معينة وحدث اجتماعى سياسى دون صحته قائلا (إذا كانت مصادفة أن تزدحم كل هذه الأثار الأدبية فى خمسة أعوام بعقب أخرب العالمة الأولى . وهى كلها آثار تنطق فى صعوبة المأخذ وعسر المنال وفى بعد الغور واتساع الأفق ، وفى الانطوائية التى تأخذ فى التصرف فى رحمة الناس) ص ٢١ / السابق

(٣) بيسه رملك ، أوستن وارين فى كتابهما « نظرية الأدب » . ترجمه محيى الدين صبحى ومراجعه حسام الخطيب ، دمشق ١٩٧٢ ص ١١٩
وعن مفهوم الأدب كمؤسسة راجع :
« علم اجتماع الأدب صبرى حافظ ، فصول . العدد الثانى

Henry Levin: Literature as an Institution Sociology of and Drama Editors
Elizabeth and Tom Burns. Penguin Education

(٤) راجع . سيرسولوجية للثقافة ـ الظاهر ليب . معهد الدراسات العربية سلسلة قلم الدراسات الخاصة ـ القاهرة ١٩٧٤

Lucien Goldmann Towards a Sociology of the Novel, Tavistock publications p. 20

(٥) لمزيد من المعلومات راجع
جابر عصفور . تمارسات الخطيئة فصول . العدد الأول
أدونيس . الجزء الثانى من « الثابت والمتحول » دار العودة بيروت ١٩٧٩

(٦) راجع
James Jall - Gramsci Furiante. Collus, p 88

(٧) الأبعاد الثلاثة لأزمة التطور الحضارى العربى . حث لشاكر مصطفى ـ ضمن « قضايا المؤتمر أزمة التطور الحضارى المعاصر بالكويت عام ١٩٧٤

(٨) عبد الله العروى « العرب والفكر التاريخى » دار الحقيقة ، بيروت ١٩٧٣ . ص ١٦٤

(٩) راجع عبد الفتاح طه بدر « الرواية والأرض . أسبه المصرية العامة للكتاب ص ١٨٩

(١٠) راجع محمد الجوهرى . الفولكلور ـ علم دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٨ . ص ٤٦١ الصفحة الثالثة

(١١) راجع بتعديل عبد الفتاح بدر الأعمة فى « الرواية والأرض »

(١٢) راجع تعريف الصفة Simple فى « قاموس التحليل الاجتماعى » مجتمع سبأ . وتوفيق فرج مجموعة أبحاث الشرق الأوسط كالجوبيا رانكوبست ص ١٣

(١٣) راجع
Northrop Frye Anatomy of Criticism pp. 318 - 325

(١٤) يشرح التعبير استعارة مصطلح « التناقض » الذى حدد من عنوه جرش « تتحدى عن معقد اللحظة الجديدة » راجع « دراسات فى الفلسفة الجديدة » الجزء الأول ـ ترجمة فؤاد الشامى دار الطليعة بيروت ١٩٧٢

(١٥) لمزيد من المعلومات راجع

Pierre Macherey. A Theory of Literary Production. Routledge and Kegan Paul, London
David Chaney Fiction and Ceremonies Edward Arnold London 1979

آرنولد هوزر « مجتمع تاريخ الفن » ترجمه رمزى عبده جرجس . سلسلة الألف كتاب . القاهرة ١٩٦٨

القص العربي المعاصر

يوافق صدور هذا العدد من «فصول» الذكرى الثانية لوفاة عبد العزيز الأهواني. وبدلا من أن تشعب ذكراه بين تلاميذه وعارفيه فإن أحداث العامين الماضيين الذكت الإحساس بالفراغ الذي تركه في حياتنا الفكرية والثقافية. وإن كانت هذه الصفحة ليست مجال الكتابة عن عبد العزيز الأهواني فإن هذه المقالة محبة لذكراه وقد ولدت هذه المقالة كبحث لقدم إلى مؤتمر M.E.S.A. في مونت كارلو منذ سنتين بالولايات المتحدة في نوفمبر ١٩٧٩ وقرأتها عليه في إحدى جلسات الثلاثاء التي سبقت وفاته بوقت قصير، ثم قسمت إلى مجموعة من البحوث ألقى فريق من تلاميذه على إصدارها في كتاب كان الأمل أن يصدر في ذكراه الأولى. واليوم على ذكرى وفاته الثانية ولم يصدر الكتاب بعد. ولاشك أن عوائق صنعة هذا التأخير، فرأيت أن أدفع بهذه المقالة فانها إلى هيئة «فصول» الذي يوافق الذكرى الثانية حتى لاتمر دون كلمة محبة لهذا الأستاذ الجليل الذي أثر في أجيال تتلمذت عليه. وستضم هذه المقالة إلى الكتاب الذكاري الذي نأمل أن يرى النور

س. ق

سيزا قاسم

تمثل كتاب السبعينيات (الذين عرفوا بالأدباء الشبان[1]) تيارا جديدا في تطور الأدب العربي المعاصر له خصائصه المتفردة. وسنحاول في هذا المقال أن نتعرف من خلال تحليل بعض النصوص القصصية لدى هؤلاء الكتاب ما يسميه رومان ياكبسون بـ «العنصر المهيمن La dominante»[2]. وقد كان مفهوم العنصر المهيمن من أكثر المفاهيم غنى لدى الشكليين الروس؛ فالعنصر المهيمن طبقا لتعريف ياكبسون هو العنصر المحوري في العمل الفني، الذي ينظم ويحدد العناصر الأخرى، ويدخل عليها بعض التحولات الدلالية. فالعنصر المهيمن هو الذي يضمن تماسك البنية الفنية وتلاحمها.

ونبدأ بأن نطرح فرضاً يصلح منطلقا لدراسة النصوص الأدبية وتحليلها. فالملاحظ في تطور الأدب العربي المعاصر أنه يسجل تحولا في العنصر المهيمن من الاتجاه الواقعي النقدي الحديث، الذي يقوم على محاكاة الواقع إلى اتجاه يقوم على المفارقة بوسيلة محاكاة السمات القصصية metafictional[3].

ونعتقد أن التحول الذي طرأ على الأدب بعامة في بداية السبعينيات قد تأكد بعد هزيمة ١٩٦٧ وتفاقم بعد ذلك، وأن العنصر المهيمن على أعمال أدباء السبعينيات هو المفارقة؛ فالمفارقة تمثل المبدأ التنظيمي الذي يحكم بنيات هذه الأعمال. ومما لاشك فيه أن هناك بعض عناصر تاريخية تولد لغة المفارقة؛ فهذه اللغة وليدة موقف نفسي وعقلي واتفاق معين ونعرف المفارقة بأنها استراتيجية قول نقدي ساخر؛ وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية. والمفارقة هي طريقة لخداع الرقابة، حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة. فالمفارقة في كثير من الأحيان تراوغ الرقابة بأنها تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه. بيد أنها تحمل في طياتها قولا مغايرا له. وتستخدم المفارقة في نهاية المطاف عندما

تمثل كل وسائل الإقناع ، ونستهلك الحجج ، ونجمع النقد الموضوعي ؛ فعندئذ تظل المفارقة هي الطريق الوحيد المفتوح أمام الاختيار . والمفارقة لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدا ، نستخدم لقتل العاطفة المفرطة وللقضاء على المظهر الزائف ، ولفصح الصحيح الفكري . ومن جانب آخر تمثل المفارقة موقفا من التراث الحضاري حين تتجه إلى إعادة تفسير التراث الفني الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيله وتفسيره وتجريده . وقد قيل في البداية إن المفارقة هي استراتيجية الإحباط واللامبالاة وخيبة الأمل . ولكنها ـ في الوقت نفسه ـ تنطوي على جانب إيجابي . فقد نشير إليها على أنها سلاح هجومي فعال . وهذا السلاح هو الضحك ، لكنه ليس الضحك الذي يتولد عن الكوميديا ، بل الضحك الذي يتولد عن الوتر الحاد ، والضغط الذي لابد أن ينفجر . **وسوف نحاول في هذا البحث فحص الأساليب والاستراتيجيات التي بلورها كتاب السنينيات في أعمالهم القصصية . لكي نوضح كيف تولدت الأشكال القصصية الجديدة من خلال سيطرة روح المفارقة على هذه الأعمال .**

إن مصطلح «المفارقة» يعطي مجموعة كبيرة من الظواهر[٤] ، ويتسم بالتعقيد الشديد . غير أننا سوف نلتزم في هذا البحث بما أتفق النقاد على تسميته بالمفارقة اللفظية « Verbal Irony » ، مادمنا في هذا المجال نتعامل مع أعمال أدبية أداتها اللغة .

والمفارقة اللفظية ـ في أبسط تعريف لها ـ هي شكل من أشكال القول ، يساق فيه معنى ما ، في حين يُقصد منه معنى آخر ، غالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السطحي الظاهر . ومن جانب آخر نجد أن المفارقة اللفظية أعقد كثيرا من هذا التعريف ، حيث إنها تتحقق في مجموعة من المستويات ، ويجتمع فيها أكثر من عنصر ؛ فهي تشتمل على عنصر يتعلق بالمعنى illocutionary [٥] هو مقصد القائل . وهذا العنصر قد يتراوح في درجات عمقه وقوته بين العدوان العنيف والتدليل اللين ، وتشتمل كذلك على عنصر لغوي locutionary أو بلاغي هو عملية عكس الدلالة . ويتمثل هذا العنصر في شكل المغايرة antiphrasis .

ربما نعقيد المفارقة نتيجة لعملية سكيها encoding وحلها decoding ذلك أنها تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين . الأول حرفي ظاهر رحلي ، والثاني متعلق بالمعنى ، موحىً به ، خفي . ويستطيع أن نقول هنا : إن المفارقة تشبه الاستعارة في هذه السمة ذات الدلالة الثنائية غير أن المفارقة تشتمل أيضا على علامة marker توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول ، وهي من هنا تختلف عن الاستعارة وهذه السمة هي من صميم بنية المفارقة . فالمفارقة تفرض على المخاطب تفسيرها السليم . إنها تقوم بتشفير Communicatio رسالة تشتمل على إشارة توضح طبيعة هذه الرسالة meta - Communication وعندئذ توارى الرسالة الأصلية رسالة أخرى توضح الطبيعة الصحيحة لمعنى المفارقة . ولذلك فإن حل شفرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة marker ، وهي مهارة ثقافية وإيديولوجية ، يشارك فيها المتكلم والمخاطب .

وبتضح مما تقدم أن المفارقة تقوم على الغموض والازدواجية الدلالية التي تعد أساسية في طبيعتها . إنها «**شكل من الأشكال البلاغية التي يفترض التعامل معها تعرف مستويين دلاليين متلازمين لا يلغي أحدهما الآخر**»[٦] وقد نقول بعبارة أخرى إن الكشف عن المعنى الحقيقي الذي يسوقه الكاتب لا ينتج عنه إلغاء قوة المعنى الظاهر . وقد يعني هذا أيضا أن المفارقة لا تتميز بالغموض فحسب الذي يكتنف القول ، بل بالإحساس العريض كذلك الذي يولده اشتمالها على عناصر متعارضة . وتكمن الطبيعة الإشكالية في حل دلالة المفارقة في هذا النوع من الغموض . ومن ثم فإن في المفارقة يتحقق حين يقال الشيء دون أن يقال ، وحين يكون القصد مفهوما دون أن يكون جليا .

وتتحقق المفارقة اللفظية ـ كما عرفناها ـ في المستويات المختلفة من النص القصصي وفقا لعدد من الاستراتيجيات أرجو أن يتضح من خلال تحليلنا لبعض أعمال ثلاثة من أدباء السنينيات ، وهم جمال الغيطاني ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وصنع الله إبراهيم .

المعارضة في الرواية التاريخية . الزيني بركات لجمال الغيطاني (١٩٧٠)

سمى باديء ذي بدء بالمعارضة التي تنتمي إلى مجال «التضمين» transtextuality كما أسماه جيرار جينيت[٧] . وقد عرّف جينيت «التضمين» بأنه يتمثل في مجموعة العلاقات التي تربط نصا معيناً بمجموعة من النصوص الأخرى . وتتعدد هذه العلاقات بسمات متعددة ومتغايرة ، وتدخل المعارضة ضمن هذا التصنيف ، حيث إنها نمط من أنماط التضمين ، وهدفها الرئيسي هو محاكاة نص آخر . وقد ينتج من هذه الخاصية للمعارضة أنها تؤكد «أدبية» الأدب . **فالغرض الأساسي في من يحطم «الإيهام بالواقع»**[٨] **فالمعارضة لا تستهدف محاكاة الواقع بل محاكاة الأدب نفسه متحققا في نص آخر ، فالشيء المحاكى ليس هو الطبيعة الخارجية ، بل هو شيء لغوي مصنع من قبل ومتاح للناس . ويؤدي بنا ذلك إلى أن المعارضة تتعهد نوعا ما عن مفهوم الأدب الواقعي ، وتأتي توصيفها رد فعل لتوهم إمكانية محاكاة الواقع أو إمكانية تحقق هذه المحاكاة . فالأدب يحاكي الأدب ، بمعنى أن اللغة تحاكي لغة ولا تحاكي أشياء خارجها .**

وإذا رجعنا إلى رواية جمال الغيطاني «الزيني بركات» رأينا أن النص موضوع المعارضة هو حوليات المؤرخ المصري المشهور ابن إياس «**بدائع الزهور في وقائع الدهور**» . ومن ثم يسوق الكاتب في روايته نصين ـ نصه الخاص ونص ابن إياس ـ في تواؤ يكشف التشابه الذي يجمع بين المعطيات الإيديولوجيه والاجتماعية والثقافية لحقبتين تاريخيتين مختلفتين هما . مصر تحت الحكم المملوكي في زمن رفوع الفتح العثماني ، ومصر في زمن حلول الطريقة في سنة ١٩٦٧ .

وتختلف هذا النمط من الرواية التاريخية عن غيره من الروايات التاريخية في أنه يقيم موازاة نصية من خلال معارضة شكلية لغوية للنص التاريخي ؛ فجمال الغيطاني يحاكي قول ابن إياس التاريخي ؛ أي إنه لا يلجأ إلى استخدام «محتوى» تاريخي بصوغه في لغة عصره ، بل ينقل نصه الخاص إلى الحقبة التاريخية السالفة

وقد عايش العبطانى ابن إياس معايشة لصيقة بحيث إنه تقمص شخصيته ـ إذا صح القول . وقد نطرح مجموعة من الأسئلة حول الأسباب الكامنة وراء مثل هذا الاختيار ، والمبرر الذى يدعو الكاتب إلى اختيار مثل هذه الاستراتيجية ؟ إن الهدف الذى يبدو جليا من هذا التفاعل بين الماضى والحاضر ووضعهما فى وضع نواز هو إبراز وجوه الشبه والاختلاف بينهما . والتجوء إلى الشكل هنا ليس من باب الشكلية الصرف ، بل هو من باب الغوص فى السيات اللغوية نفسها ، التى تعد أعمق ما يمكن أن يعبر عن العصر ، حيث إن اللغة نفسها تحمل فى طياتها إيديولوجية العصر ، أو أن العلاقة بينهما ـ كما يقول باختين ـ لا تكون أبدا بريئة ، بل هى دائما مشبعة بالايديولوجية[9] . ولذلك فإن التوازى بين نصين يتنميان إلى حقبتين تاريخيتين مختلفتين يضع هاتين الحقبتين فى علاقة تونر حاد ، ويخلق بعدا رمزيا كثيفا للعلاقة بينهما . وهى تؤكد أن هذا التكثيف الرمزى فى « الزيبى بركات » من أخصب وأعمق ما يميز هذه الرواية ؛ فالرمز هنا يتشعب فى عدد لانهائى من الانطلاقات الدلالية .

وقد ينأى لنا أن نشير إلى الخاصية التى تميز هذا النوع من المعارضة ، التى تختلف اختلافا جذريا عن التعريف الشائع للمعارضة ، الذى تخدمه الموسوعات الأدبية ، وهو : « المحاكاة الساخرة لعمل أدبى بقصد السخرية » . إن هذا التعريف هو أقرب إلى ما يمكن أن يسميه « الكاريكاتير » ؛ وهو يؤدى ـ فى المعتاد ـ مهمة ذات وجهين الإصلاح والسخرية » . وقد أكدت التعريفات الشائعة لمصطلح المعارضة الجانب الهزلى والمؤثرات الفكاهية الناتجة عن التقليد المبالغ فيه . غير أن المعارضة الحديثة عملية أكثر تعقيدا ، وأكثر رفيا[10] ؛ ذلك أن هدف الكاتب الحديث لا يكمن فى التحقير والسخرية والتحطيم ، بل يتمثل فيما يتجه إليه من التعقيد والغموض . إنه يستهدف خلق نص جديد ، ينتج عن انسجام النصين وامتزاجهما فى تركيب متكامل Bisexual Symbiosis[11] . وإذا سلمنا بأن النص الحديث يسعى إلى الغنى الدلالى ، وإلى التعدد فى مستوى توليد الدلالة ، فإن هذه الاستراتيجية تؤدى بلا شك إلى هذا المعنى .

والآن ، هل نستطيع أن نستخلص من التحليل السابق لرواية الزيبى بركات الوسائل اللغوية والقصصية التى يتحقق من خلالها التكامل بين النصين ؟

إننا نجد فى نص الزيبى بركات محورين أساسيين : محور التشابهات ومحور الاختلافات . ومن خلال تلاحم هذين المحورين وتوترهما تظهر المفارقة والمفارقة paradox إن النص نص متحرك حركة جدلية تشبه حركة المد والجزر ، فتارة تتجه الحركة نحو نص ابن إياس ، وتارة تقترب من نص العبطانى . وتتراوح الحركة بين الاستشهاد الحرفى من كتاب البدائع وبين أكثر أساليب المونولوج السردى حداثة » .

وينمركز محور التشابهات حول الثبات اللغوية الصعوى ، فيحاول الكاتب أن يلتزم بأمانة نبرة ابن إياس اللغوية . وهو يفعل هذا من خلال نصين فقرات كاملة من البدائع ، أهمها ما يتصل بسفر الغورى إلى سوريا وهزيمته فى موقعة مرج دابق ووفاته ، ثم قيام مريدى الشيخ أبى السعود بضرب الزيبى بركات وحبسه فى بيت الشيخ .

ثم يبتعد الكاتب خطوة عن النص موضوع المعارضة باستعمال تركيبات جاهزة يمنحها فى نصه مثل :

وكان يوما مشهوداً .
ماقبل ومافال .
طمت وعمت .

ويَضمّن الكاتب نصه بعض الجمل من نصوص أخرى ، مثل الآيات القرآنية ، أو بعض التراكيب المسكوكة ، المأخوذة من المصادر الكلاسيكية على نحو يعطى النص مذاقا كلاسيكيا .

ومن جانب آخر يستخدم الكاتب فى معارضته لنص ابن إياس أسلوبا هو أقرب إلى التقليد الساخر Pastiche وهو يسلك إلى ذلك مسلكين : المسلك الأول فيتمثل فى النداءات (**وكانت المناداة هى الطريقة التى يبلغ بها السلاطين والأمراء القوانين والتوجيهات والأوامر إلى الرعية**) . وهذه النداءات تحيل فى نص ابن إياس مفتضبة ، فى صيغة المبنى للمجهول ، أو مسندة إلى اسم الأمير الذى أرسل المنادى إلى الأسواق والطرقات .

وفيه نادوا فى القاهرة بأن لاعبد ولاحارية ولا امرأة ولا صبى أمرد يجرجون إلى الأسواق حتى يسافر العسكر ، وذلك خوفا عليهم من الركبان .[12]

وقد حوّل العبطانى هذه النداءات المقتضبة إلى نداءات مباشرة تبدأ بالمنادى وتتوجه إلى أهالى مصر وأهالى القاهرة ، ثم تتبع المنادى عبارة هى أقرب إلى شعار المحتسب الزيبى بركات ، وتأتى فى صيغة الحض :

« تأمر بالمعروف وتنهى عن المكر »

ومن جانب آخر تحتوى النداءات بعض العبارات الغريبة من التراكيب الجاهزة ، الشعار سابق الذكر وبعض العبارات الأخرى .

انكشف المستور
فاسمعوا وعوا
فاعلموا وعوا
وسوف تبقى حتته ثلاثة أيام
عبرة لمن اعتبر
ودرساً لمن حاه ومن غبر

وتتخلل النداءات الرواية ، وتفرض عليها إيقاعا هو أقرب إلى إيقاع الطبول مثلما تتخلل النداءات نص ابن إياس . والنداءات هى خطاب الحاكم الذى يعرض إرادته على الرعية وليس لهم أى اختيار فى رفضها أو قبولها ، فتأتيهم فى شكل أوامر صارمة عليهم أن ينفذوها دون حوار . والحوار هنا ملغى إلغاء كاملا ، حيث إن الصوت هو صوت السلطة ولا موقف للشعب سوى موقف المستمع المقهور .

أما عن المسلك الثانى الذى يسلكه الكاتب فى التقليد الساخر فإنه يتجه إلى الفقهاء ، ويتمثل فى الفتاوى والخطب الدينية . وتتولد المفارقة

فى هذه النصوص من استخدام أسلوب نبيل فى تقديم حجج واهية حول مواضيع هامشية . من ذلك مادار من المناقشات والمناظرات ، وصدرت فيه الفتاوى ، حول تحريم استعمال الفوانيس :

«يأهل مصر لم يحدث تعليق الفوانيس من قبل . لقد أمرنا رسولنا الكريم بعدم النظر عن عورات الخلق . الفوانيس تكشف عوراتنا . خلق الله ليلا ونهارا ، ليلا مظلما ونهاراً مضيئا . خلق الليل سترا ولباسا ، فهل ترجح الستار؟ هل نكشف العطاء الذى أمدنا الله به؟ هذا كفر لانقبله» .[١٣]

وتلعب مثل هذه النصوص دور الستار الذى يستدل لتعطية الأمور الجسيمة ، وحجب حقائق الواقع عن الرعية ؛ فهذه المهاترات التافهة من شأنها أن تحل محل طرح القضايا الجوهرية فى أمور الرعية ، وتستخدم لتأكيد هامشية رجال الدين فى عصر يسوده الفتح والقهر السياسى .

ويتبع الكاتب ـ بالإضافة إلى الاستشهاد المباشر والتقليد الساخر ـ استراتيجية أخرى تمثل فى رأينا السمة الأساسية لنص الزينى بركات فقد استغرأ العبطانى نسقا للبنية النحوية التى تغلب على نص ابن إياس ، واستكمه من معايشته لنص بدائع الزهور نسقا مجردا التزم به فى روايته ، محققا بذلك إيقاعا نحويا خاصا .

تظهر الحوليات التاريخية فى شكل سلسلة خطية تبسط على خط النص اللغوى حركة الزمن فى تتابعه . وتتمثل هذه الحركة لغويا فى متتالية من الجمل المعطوفة بحروف العطف . وإذا أمعنا النظر فى نص ابن إياس اتضح لنا أن الروابط التى تغلب عليه هى حروف العطف مثل «و» و «ف» و «ثم» ، وفى بعض الأحيان «فلما» . ونلاحظ أيضا قلة التعليق ، سواء من خلال استخدام جمل الصلة أو أدوات الربط التى تفيد علاقات مطفية بين الجمل مثل «لأن» (سببية) أو «ومع ذلك» (نفى السببية) أو غير ذلك من الأدوات التى قد تعرض الاستنتاج مثل «لذلك» أو الاختيار مثل «إما .. أو» .. الخ . ويكثر فى نص ابن إياس استخدام المبنى للمجهول ، مثل «أشيع أنه» . ويمكن أن نستنتج من استخدام هذه البنيات النحوية ـ وغياب بنيات أخرى ـ محاولة المؤرخ ـ الراوى أن ينفصم عن نصه ، أى أن يترك الأحداث تروى نفسها بنفسها ـ إذا صحت هذه العبارة ـ دون أن يقحم ذاته فى تقديمها . وقد فُسر هذا الأسلوب فى الرواية على أنه أسلوب «موضوعى» . وقد سمى أيضا «الرواية من الخارج» ، حيث تقدم الأحداث خارج الذات المدركة ـ كما تقع ـ دون تدخل الراوى بتعليق أو وصف أو تفسير أو استنتاج ، فالراوى لايعبر عن آرائه ، ولاتقدم نفوسها للتحدث .

ويلتزم العبطانى هذا الأسلوب فى نصه ، فيسوق حملا أساسية خالية من التعليق ، تتتابع فى حركة سريعة مندفقة ، حتى إن الكاتب يسقط فى بعض الأحيان حرف العطف نفسه ، الذى يربط هذه الجمل بعضها ببعض . وقد يكون هدف الكاتب هو التوصل إلى الموضوعية التى وُصمت بها كتابات المؤرخين العرب فى سردهم للأحداث ، وحتى قولّ محايد لاتفتحمه ذاتية الراوى .

وإذا كان العبطانى يتبع نسق ابن إياس فى بنيات النص الصغرى ـ أى البنيات اللغوية ـ فإنه يخالفه فى مستوى البنيات الكبرى ـ أى البنيات القصصية . ويقسم نص ابن إياس إلى أقسام زمنية ، فالوحدة الكبرى هى السنة مقسمة إلى شهور ، والشهور مقسمة إلى أيام تقع فيها الأحداث . والحدث هو الوحدة الزمنية الصغرى فى هذا النص . ومن اللافت للنظر فى هذا النص أن كل الأحداث تتساوى فى الأهمية ، فلا يتفرد حدث دون حدث بمساحة نصية كبيرة ، فسواء كانت الأحداث وفاة سلطان أو تحديد الأسعار فى الأسواق أو ارتفاع مياه النيل أو انخفاضها فإنها تتساوى فى المساحة النصية .

أما فى رواية الزينى بركات فإننا نجد أن الوحدات الكبرى هى السنوات ، فالرواية تغطى المدة الزمنية بين ٩١٢ و ٩٢٢ هـ غير أن التسلسل الزمنى الصارم الذى يتبعه ابن إياس لايجد مايقابله فى الرواية ؛ فالرواية تسير طبقا لتسلسل زمنى معكوس فتبدأ فى ٩٢٢ ثم تعود إلى سنة ٩١٢ ، فيتأرجح النص بين الماضى والحاضر والمستقبل . ولهاتين البنيتين وظيفتان مختلفتان ، فالأولى منهما لانهدف إلا إلى تقديم التسلسل الزمنى فى موضوعيته ، أما الثانية فإنها تتضمن علاقة جدلية بين الماضى والحاضر . فإذا بدأنا بالحاضر وعدنا إلى الماضى فإننا نكون قد أخذنا ضمنا إلى أن الماضى قد يفسر هذا الحاضر ، أو أن الماضى يتضمن مؤشرات وخصائص تُقابل ما فى هذا الحاضر الذى يمثل مشكلا مطروحا فى بداية النص . فالمشكل المطروح فى بداية الزينى بركات هو موقف تاريخى خاص ، يتمثل فى وصف القاهرة الذى يقع فى سنة ٩٢٢

«أرى القاهرة الآن رحلا معصوب العينين ، مطروحا فوق ظهره ، ينتظر قدرا حميا ...» .[١٤]

وإذا بالنص يعود بعد ذلك إلى سنة ٩١٢ ، ويقدم ملابسات تسلسل الأحداث ، وينطوى هذا التسلسل المعكوس على فرضية أن الماضى يفسر الحاضر ، أو أن الماضى قد يؤدى إلى الحاضر .

ومن هنا يطرح نص رواية الزينى بركات قضية علاقة الماضى بالحاضر والمستقبل فى البنيات الزمنية الكبرى التى يتألف منها النص . غير أن النص يطرح على مستوى البنيات الصغرى قضية الذات الإنسانية داخل المجتمع . فالتاريخ ليس شيئا مجردا ، ولكنه تاريخ الإنسان ، فلا تاريخ بدون بشر . ولذلك فالعبطانى يخالف ابن إياس فى تقسيم النص فى الوحدات الوسيطة (الشهور) ، والصغرى (الأيام) ، ويدخل تقسيما مختلفا ، هو تقسيم النص إلى أقسام تحمل أسماء الشخصيات الخمس الرئيسية : سعيد الجهينى المجاور ، والشيخ أبى السعود العالم ، وزكريا بن راضى رئيس ديوان الصاحبى ، ومسكينى حسونى الرحالة البندقى . ومن خلال إدخال عنصر الذات الإنسانية بدخل الكاتب بعدا جديدا على النص ؛ فمن جانب يستحيل تقديم التاريخ على أنه وجود موضوعى مجرد ، ولكنه دائما مربوط بذات إنسانية تعيشه . ثم إن التاريخ ليس شيئا مطلقا ، ولكنه مجموع الملابسات المكانية والزمانية التى تقع لمجموعة من البشر ، ولذلك يقدم الكاتب المادة القصصية إلى القارئ من خلال تقنية «المونولوج الداخلى السردى» ؛ أى أن المادة القصصية تقدم إلى

القارئ من خلال مصفاة وعى الشخصيات ، لامن خلال راوٍ عالم بكل شئ،يهدف الى تقديم واقع خارجى ثابت يمكن معرفته معرفة موضوعية . وهكذا يتحول نص ابن إياس ذو الصوت المنفرد إلى نص متعدد الأصوات ،[١٥] أو نص بوليفونى . ومن خصائص هذا النمط من النصوص أنه يقدم المادة القصصية ـ سواء كانت الحدث أو المكان أو الشخصيات الأخرى ـ من زوايا مختلفة بحيث يكون النص كوكبة من الدلالات المتصارعة ، وبحيث لايطغى منظور على منظور آخر . وقد يجعل الكاتب ذلك من خلال تقديم حوار بين الشخصيات يوضح منظور كل منها ، أو أن يقدم المكان من خلال وعى أدق به من قبل فى نفس الوقت . ولكن تكنيك **جمال الغيطانى** تكنيك صارم ، له دلالة معينة ، تتضح من معالجة مستويات النص . فقد ألغى الحوار كلية ، فلا لقاء بين الشخصيات وحها لوجه ؛ وألغى أيضا المشاهد التى يجتمع فيها أكثر من شخصية بحيث احتفظ بكل شخصية حبيسة وعيها ، لاتستطيع أن تخرج منه . وقد خلق هذا التكنيك حوارا كاريكاتوريا من ناحية ، وأكد من ناحية أخرى العلاقات كل شخصية فى عالم وهمى[١٦] من صنع خيالها ، لايمت بصلة إلى العالم الخارجى ،حيث تعيش الشخصيات الأخرى . وأكد أيضا عدم إمكانية الاتصال بين الشخصيات والعالم الخارجى فلا وجود لهذا العالم ولاوجود لما فيه من مخلوقات وحقائق ؛ وبنى التكنيك الذى يستخدمه الغيطانى إمكانية أن يحصل الانسان على المعرفة . ومن هنا تأتى دلالة البنية نفسها : الصراع بين المظهر والجوهر ؛ بين الغائب والحاضر . ويتمثل هذا الصراع فى الشخصية الرئيسية للرواية ، ويضفى على الرواية تعقد المفارقة .

وتحمل الرواية اسم «**الزينى بركات**» عنوانا لها ، ولكن الزينى لايظهر فى الرواية إلا من خلال وعى الشخصيات المختلفة ؛ فهو الغائب / الحاضر فى نفس الوقت . وتولد هذا الوضع الإحساس الغريب الذى ذكرناه فى بداية المقالة ، من أن المفارقة تقوم على جميع العناصر المتعارضة فى آن واحد . ومن جانب آخر يمثل هذا الوضع الدولة البوليسية التى توجد فى كل مكان وفى لامكان فى نفس الوقت . وتهدف سياسات الدولة البوليسية إلى القمع وإلى عزل الفرد ، وإلى فرض الايديولوجية السائدة عليه من الخارج . ويحقق الكاتب هذا الهدف نصيا عن طريق عزل كل شخصية فى عالم مستقل ، لامنفذ من خلاله إلى العوالم الأخرى . ومن جانب آخر تعمل السلطة البوليسية على ملء الفراغ النفسى للشخصيات المختلفة . ومن الحيل التى يستخدمها الغيطانى ، أنه ملأ الفراغات النفسية للشخصيات بوطأة شخصية الزينى بركات الذى كان يمثل قمة العدالة بشعله وظيفة المحتسب . فالمحتسب هو القانون ، وهو فوق القانون . ولكن لا أحد يعرف حقيقته . ومن هنا تظل الشخصيات فى حيرة حول حقيقة هذه الشخصية الغائبة / الحاضرة والوهم يمتد إلى نشعب السلطة من خلال ديوان المصادرين . هل هو حقيقة واقعة أم وهم من خلق الزينى ، مثله مثل الرسائل المكتوبة بالحبر السرى[١٧] ؟

ومما لاشك فيه أن جمال الغيطانى قد نجح فى خلق رمز روائى ـ من خلال هذه المعارضة النصية ـ متشعب الدلالات . فقد ينظر إلى استمرار الزينى بركات فى شغل وظيفته على أنه رمز للسلطة التى استمرت بعد هزيمة عسكرية نكراء . فهل هو استعارة عن جمال عبد الناصر الذى استمر فى الحكم بعد الانهيار العسكرى فى ١٩٦٧ ؟ وإذا كان الزينى بركات فى نص ابن إياس لايتعدى كونه وصوليا فقد اكتسب فى نص جمال الغيطانى أبعادا تجاوز هذه الدلالة كما أسلفنا ، فهو يمثل المكر والدهاء الذى تلجأ إليه الدولة البوليسية للسيطرة على نفوس الأفراد وتحليل مقاومتهم وتفتيتهم . وقد نجح الزينى فى الرواية أن يخلق فى النفوس الشعور بأنها مراقبة دوما ، حتى طغى عليها هذا الشعور فغيبانا مطلقا ، وإذا بنا نجد المجاور نفسه يستسلم فى نهاية الرواية ويصرح : «**إنهم أفسدونى وحطموا فلاعى**» .

وبالإضافة إلى أن المعارضة قد وظفت توظيفا نصيا فى البنيات المختلفة للرواية فإنها كانت وسيلة من وسائل خلق الاغتراب لتأكيد استلاب الشخصيات ، ذلك الاستلاب الذى يكتنف جميع صفحات الرواية .

الحكاية الشعبية المعكوسة فى حكايات للامير لبجى الطاهر عبد الله ١٩٧٧ .

ونريد الآن أن نتناول بالتحليل مجموعة بجى الطاهر عبد الله «**حكايات للأمير**» . وهذا العمل من أكثر الأعمال أصالة وتفرداً . وكما لجأ **جمال الغيطانى** إلى المعارضة كذلك صنع **بجى الطاهر عبد الله** ولكن النص المعارض عند بجى الطاهر لايتمثل فى نص معين ، ولكنه يعارض نمطا محددا مستخلصا من الحكاية الشعبية بعامة ، ويستقى كثيرا من معالمه من ألف ليلة وليلة .[١٨] وسنحاول فى تحليلنا أن نستخلص مكونات البنية التقليدية للحكاية الشعبية ، وكيف يحول بجى الطاهر هذه البنية إلى بنية معكوسة .

إن مجموعة بجى الطاهر ، «**حكايات للأمير**» تنسج نسق الحكايات ـ الإطار فى بنيتها العامة ، والإطار فى هذه المجموعة هو الراوى وأميره ، أو الأمير وفتاه (مصححه !) . ويحاول الفتى ـ أو الراوى ـ أن يساعد الأمير فى العثور على اللوم ؛ فالأمير يعانى من الأرق ، وينشد الراحة والطمأنينة . ومن هنا تتقدم الحكايات ـ مثلها مثل الحكاية الخرافية ـ على أنها مثل «**حدوتة**» قبل النوم . فإذا قارنا بين وظيفة القص فى ألف ليلة وليلة ووظيفة القص فى «**حكايات للأمير**» وجدنا أن وظيفة القص معكوسة : فى حين تحكى شهرزاد حكايات للملك لتظل مستيقظا حتى الفجر ، يقوم القص فى «**حكايات للأمير**» بوظيفة النهوبدة ؛ وفى حين يمكن النظر إلى وظيفة القص فى الليالى بوصفها الخلاص من الموت ، يقوم القص فى حكايات بوظيفة الهروب من الحياة . وتظهر المفارقة من تعاوض طبيعة الحكايات نفسها ووظيفة القص .

ويضم الإطار أربع عشرة حكاية ذات عناوين مختلفة ؛ بعضها يحاكى عناوين حكايات تقليدية معروفة ، مثل «**حكاية الفلاحة**» أو «**حكاية أم دليلة طاهية الموت**» أو «**حكاية الصعيدى الذى هذ النعب فنام بجانب جدار المسجد القديم**» وبعضها مستعار من حكايات مشهورة ، مثل «**حكاية للأمير**» بعنوان «**من يعلق الجرس ؟**» ؛

وبعضها عبارات هي قلب لعبارات مسكوكة ، مثل «**حكاية برأس وذيل**» ، وهي قلب لعبارة «**بلا رأس ولا ذيل**» .

وتشير الحكايات بالخصائص الأساسية للحكاية الشعبية كما عرفها أولريك في مقالته «**القوانين الملحمية للحكاية الشعبية**» [١٩] **ويمكن استخلاص أهم هذه الخصائص فيما يلي : التكرار الثلاثي ، وتقديم الشخصية من خلال الفعل ، وازدواج الفعل . ووحدة العقدة وأهمية الموقف الافتتاحي والختامي** - واحتواء «**حكايات للأمير**» على هذه الخصائص تمحها طابعها الشعبي العام ومع ذلك فهذه الحكايات ليست حكايات شعبية نقية (**مثلها مثل حكاية زكريا تامر ، النمور في اليوم العاشر**» **التي تظل على مستوى عالٍ من التجريد**) ؛ **إذ أنها ترتبط ارتباطا مباشرا بالواقع** المعيش في خارج النص نفسه وإذا بالنص يتصدى عناصر من الواقع الاجتماعي (التونيكات ، والسحاير الكت ، وغيرها من العناصر التي تشير إلى ألوان من الصراع الاجتماعي والأزمات الاقتصادية) . ومما لاشك فيه أن محاورة العناصر التقليدية للحكاية الشعبية ، والعناصر الواقعية المستقاة من الواقع المعيش المباشر ، تخلق في النص مفارقة تؤكد التضاد بين النوعيتين .

وإذا انتقلنا الآن إلى البنية الكلية للحكايات وسنق الشخصيات لاتصحت لنا الطريقة الخاصة التي يعكس بها **محي الطاهر عبد الله** البنية والنسق التقليديين . فالنسق العام للحكاية الشعبية كما عرفها ثلاثة من أهم علماء الفولكلور . وهم **بروب ودندس وباتقيل** ، يمثل حركة من السالب إلى الموجب ، وهي حركة من .

الاختلال ← التوازن

أو من

النقص ← تصفية النقص .

غير أن الناقد الفرنسي **كلود بريمون**[٢٠] رأى في هذه البنية تبسيطا وتجريدا شديدا لايتسع لاحتواء بعض الحكايات ، فطوره إلى نسق أكثر تعقيدا من خلال دراسة الحكاية الشعبية الفرنسية وتصنيفها . فقدم مصفوفة **matrix** مكونة من ثلاث متتاليات **Sequences** يمكن تنسيقها طبقا لعدد من القواعد والتآليف . والمتتاليات الثلاث هي .

(١) تدهور ← ارتقاء

(٢) فضيلة ← جزاء

(٣) رذيلة ← عقاب

ويمكن للحالب أن يكون أن يكون بسيطا . أي مكونا من متتالية واحدة أو معقدا . أي مكونا من أكثر من متتالية ويبدو هذا النسق الأخير بلا شك أكثر مرونة من الأنساق التي قدمها علماء الفولكلور السابقون . وقد تمكن بريمون من أن يحدد من خلال هذا النسق طبيعة عدد أكبر من الحكايات التي لم يدخل في النسق السابق ذي البعد الواحد ، وبخاصة ذلك النوع من الحكاية الشعبية الذي يمكن أن نطلق عليه اسم الحكاية الشعبية المعكوسة **anti Folk-tale** ، أي الحكاية التي تتحرك من الموجب إلى السالب ، ويتم ذلك من خلال تركيب متتاليتين إثنتين من المتتاليات الثلاث . ويقترح بريمون النسق التالي :

تدهور ← ارتقاء

رذيلة ← عقاب

ويتحقق هذا النسق في حكاية «**الصياد وزوجته**» ، وهي الحكاية الشعبية المعروفة ، عندما يعثر الصياد على السمكة السحرية التي تلبي كل رغباته ، ولكن الطمع يستشري في نفس الزوجة فتطلب من السمكة أن تبني لها قصرا في السماء ، وعند ذاك تتلاشى كل الكنوز التي كانت السمكة قد منحتها للصياد وزوجته . فالحركة في هذه الحكاية هي أقرب إلى الحلقة المقرعة ، حيث إن الحكاية تبدأ عند حالة من التدهور ، بتحول إلى ارتقاء ، ولكن سرعان ما يتحول هذا الارتقاء إلى رذيلة نتيجة لطمع الزوجة ، فتعاقب على رذيلتها ، وتعود إلى حالتها الأولى . وهنا يكون النسق على النحو التالي :

تدهور ← ارتقاء ← تدهور (مكرر)

رذيلة ← عقاب

ويتضح لنا من تحليل «حكايات للأمير» أنها تتبع هذا النسق أعني نسق الحكاية المعكوسة ، تبدأ من التدهور ، ثم تتحول نحو الارتقاء ، ولكن يتضح أن هذا الارتقاء يخفي في طياته رذيلة يستحق صاحبها العقاب ، فيقع العقاب في صورة عودة إلى حالة التدهور الأولى ولكن في صورة مضاعفة . فإذا كان الطرف الأول من المتتالية هو الفقر أصبح الطرف الأخير منها الفقر مضافا إليه عاهة أو سجن أو عقم أو موت ويصبح النسق إذن .

تدهور ← ارتقاء ← تدهور مضاعف

رذيلة ← عقاب

ولكن كيف تتحرك الحكاية من التدهور إلى الارتقاء ؟ لقد رأينا في حكاية الصياد وزوجته أن السمكة السحرية هي التي تمنح الزوجين الارتقاء أما في «**حكايات للأمير**» فليست هناك أدوات أو شخصيات سحرية ، وإنما تنشأ الديناميكية من نوعية العلاقة التي تربط الشخصيات بعضها ببعض ، ومن طبيعة الأفعال وردود الأفعال التي تحركها . إن النواة الأساسية لبنية الحكاية هي التوتر الذي ينجم عن التفاعل بين الفاعل والمفعول فالشائبة التي تصنع الفاعل في مواجهة المفعول هي التي تجعل الحكاية تتحرك إلى أمام . وتنتمي جميع الشخصيات المحورية إلى نمط «**المفعول**» ؛ فهم يعانون من تدهور المجتمع الفقير ويشكون من المرض والجوع والأمية ، ويشعرون بهذا النقص ، ويحسون بالدافع إلى تغيير وضعهم فالشعور بالعوز والاحباط يطحنهم ؛ وهذا هو الوضع الافتتاحي الذي تبدأ منه الحكاية . ولابد أن تتحرك الحكاية نحو تصفية هذا النقص كيف يتم ذلك ؟ إذا قامت الشخصية بفعل خارق يحقق لها النجاح فإنها ستتحول من نمط «المفعول» إلى نمط «**الفاعل**» ، لكن شخصيات «**حكايات للأمير**» **لاتقوى على الإيجابية ، فتظل دائما في وضع «المفعول»** ، وعند ذاك تقوم شخصية أخرى بدور الفاعلية ، أما الشخصية الأولى فتظل في دور المفعولية . وعند ذاك يتحقق الارتقاء للشخصية في عشر من الحكايات ، من خلال فعل شخصية أخرى ،

فمجد دور الفاعل بلغه كونت إيطالى ـ فى حكاية «**من الورقة الداكنة حكاية**» ، وجيش الاحتلال البريطانى ثم ضباط الجيش الوطنى فى «**حكاية عبد الحليم أفندى**» ، وسيد القصر فى حكاية «**قصص لكل الطيور**» ، والمقاول فى «**حكاية الصعيدى**» ، والروح المحور المعنى فى «**حكاية الريشة**» ، والروحة البنية فى «**نزيمة للأمير**» . وتفتحم النص شخصيات لاتمت إلى الحكاية الشعبية بصلة ، ولكنها منتزعة من سياق الفاريئ الاجتماعى ، حيث يُعرفون على أنهم «**أولياء النعمة**» ـ ويساعد أولياء النعمة الشخصيات الرئيسية فى الحصول على مرادهم ، وتحقيق آمالهم ، ولكن سرعان ما يتحول هذا الارتقاء إلى سقوط ذريع ! فالارتقاء هو الرذيلة بعينها ، التى توجب عقاب الشخصيات ، إذ إن هذا الارتقاء ليس سوى تضخم زائف لحالة من الدهور ومن النقص : لاتنتج سوى ثمار مرة . ويعبّر الكاتب عن زيف هذا الارتقاء بتقنيات مختلفة ، منها الغلو والمبالغة . ففى «**من الورقة الداكنة حكاية**» اختار الكونت الإيطالى **ستة رجال من الأسافل : السباء ، والحداد ، والحودى ، وفالح الأرض ، وصانع الأثاث ، والقفاش ، وألبسهم حُللا سوداء وأحذية تلمع ، وعلمهم كيف يتمخطون فى مناديل ، وكيف يلعبون الورق ، وسرعان ما أصبحوا يرطنون بالطلبانية ، ويلعبون الورق خلف الحواة . ويحسون الغمر واللمز ، ويشربون من جيد الخمر البر والبهر والبحر فلا تدور لهم أدمعة ، ويأكلون من اللحم المشوى والمقلى النلال والحمال والسهول والوديان فلا يصيبهم مغص أو وجع**»[٢٢] .

ونرى من النص السابق كيف توظف المبالغة هنا لتحويل الارتقاء أو «**نصيبة النقص**» إلى وذيلة ، فالشبع يتحول الى تخمة ، والشراب إلى السكر ، والمهارة إلى احتيال وادعاء ، وعندما يترك الكونت الأبطال رجال الفرية لمصيرهم المحتوم ويصرف إلى غير رجعة فإنهم يعودون إلى حالتهم الأولى ، ربغطيهم التراب .

ويلجأ الكاتب إلى وسيلة أخرى لتقديم السقوط وزيف الارتقاء وهى خلق نوع من السرد المتعدد المستويات ، حيث يمزج الواقع واللا واقع ، أو الحقيقة والوهم . هذا إنما يتم من خلال إيراد بعض الأحلام فى مستوى السرد الرئيسى ثم طمس الحدود بين الحلم واليقظة[٢٣] . ففى حكاية «**هكذا تكلم الفران**» يحقق الارتقاء فى ثلاثة أحلام متتابعة ، يسجلها الكاتب فى مستوى السرد فلا يفصل الواقع عن اللاواقع . وتظهر المفارقة من خلال هذا الخلط ومن طبيعة الأحلام نفسها وفى محتوى هذه الأحلام التى تمثل تنويعا لتطلعات الفران ومثله الأعلى ؛ ففى الحلم الأول تصبح روحة الفران طاهية فى القصر ، وفى الحلم الثانى يبنى الفران هرما صناعيا ويجلس أمامه ، يجمع النقود من السوائح ، أما فى الحلم الثالث فيكتشف الفران أنه يمازل فتاة تصبح أمها اسنه . وقد فسر هذه الأحلام على أنها استعارات للدعارة والطفيلية وارتكاب المحارم . ويعادل الارتقاء هنا السقوط فى أقصى وأفظع صوره .

إن الشيء الذى يلفت النظر فى هذه الحكايات هو أن الشخصيات المحورية تعاقب لانتهازيتها ، فقد حطموا «**القواعد الخلقية المطرية**» التى تعد العماد الأساسى للحكاية الشعبية كما عرفها أندريه يولبس .[٢٤] فالرسالة الخلقية فى الحكاية الشعبية نبع من إحساس فطرى بالأخلاق والا أخلاق ، فالحكم الأخلاقى هنا بيع من العاطفة ، ويتعارض عالم الحكاية مع عالم الواقع الذى لايخضع بأى شكل من الأشكال إلى هذه الأحكام والمقاييس الأخلاقية التى تحدد العدل والخلق السبل . وقد نخلت الشخصيات عن هذه القيم ، رحابت الطبقة التى تنتمى إليها ، وحاولت التسلل إلى طبقة أخرى من خلال إذلال نفسها وتحقيرها . إن موقف الكاتب من هذه الشخصيات يخالف موقف الواقعية النقدية التى نرى، رنيرز ، فالكاتب فى الحكايات يعاقب شخصياته التى تنتهز الفرصة . لا شخصياته التى تتيح الفرصة ؛ فالمفعول أكثر مسئولية من الفاعل . إننا لاندعى بأى شكل من الأشكال أنه يبرىء الفاعل ، ولكنه يخلق إحساسا بالمسئولية والكرامة والقيم الخلقية ، فالفاعل لايكون فاعلا إلا أذا وجد مفعولا يقع عليه فعله . وإذن فالمفاعيل هم الأشرار الذين يجب معاقبتهم . هم الذين يخلقون طبقة أولياء نعمتهم بتقبل هذه النعمة . إنهم يشاركون فى صنع المجتمع الفاسى الظالم وليسوا مجرد ضحاياه .

وقد نستخلص من الحكايات موقفا ثوريا متضمنا هو ضرورة رفض المساومة والخضوع . فبالرغم من أن المجتمع يسوده الاستغلال والظلم والقهر الاجتماعى والاقتصادى والسياسى ، فإن قيمة الفرد تأتى من رفضه لهذا المجتمع ورفض التعامل معه . فضول المشاركة فى اللعبة بشروط المجتمع هو حرم يستحق الفرد أن يعاقب عليه . وتنادى هذه الحكايات بضرورة الرفض والانفصام عن مجتمع الظلم والفساد

الصدى المفارق فى رواية صنع الله إبراهيم «اللجنة» (١٩٨١)

تتميز أعمال **صنع الله إبراهيم** فى مجملها بنوع خاص من المفارقة ، أو قد نقول إن أعماله تتميز بأنها تجمع بين أكثر من نوع من أنواع المفارقة . ولذلك نريد أن نقف وقفة قصيرة عند روايتيه الأوليين اللتين نظهر فيهما بعض بذور الاستراتيجية التى نتلمسها فى رواية «**اللجنة**» . وهذا لايعنى أن اللجنة أفضل من الروايتين السابقين ولكن يعنى أن ثمة استمرارية فى المعالجة الخصبة للمفارقة لدى **صنع الله إبراهيم** . ونود أن نبدأ بالموقف العام للكاتب ، فهذا الموقف يتميز بأنه يضع مسافة بينه وبين المادة القصصية التى يقدمها ، فهناك نوع من الانفصال العاطفى بينه وبين المادة القصصية تجعله يقدمها بأسلوب تغريبى شفاف خال من الجانب الانفعالى . فاللغة التى استخدمها صنع الله إبراهيم فى رواية «تلك الرائحة» ورواية «نجمة أغسطس» ، هى لغة قريبة من لغة «دوحة الصفر» معراة من جميع الأشكال البلاغية ، والاستخدامات المجازية . وتتولد المفارقة فى مثل هذه المواقف من التعارض القائم بين المادة القصصية نفسها والطريقة التى نقدم بها هذه المادة . وقد عرفت هذه المفارقة **بالمفارقة اللاشخصية impersonal irony** أو القول اتحادىء البرة **understatement** ويعرد **صنع الله إبراهيم** بهذا النوع من السرد دون غيره من الكتاب ، فقد استحدث هذه الكتابة فى رواية «**تلك الرائحة**» . ثم وظفها توظيفا موفقا فى رواية «**نجمة أغسطس**» ، ويمكننا أن نستشهد أيضا فى رواية «**اللجنة**» . هذا بالنسبة لنسيج الكتابة نفسه ، أى بالنسبة لمستوى اللغة من حيث اختيار المفردات واستبعاد الأشكال البلاغية والصفات وأفعال القلوب وغيرها من الأنسبة اللغوية التى تخفق الشفافية فى اللغة .

ويلجأ صنع الله إبراهيم فى «لجمة أغسطس» إلى نوع آخر من المفارقة ـ بالإضافة إلى شفافية الأسلوب ـ يمكن وصفها بأنها ادخال الإيديولوجية السائدة ضمن بناء النص الروائى من خلال تضمين لنصوص من خارج النص الروائى . فعندما يضمن صنع الله إبراهيم فى روايته «لجمة أغسطس» النصوص الخاصة برمسيس الثانى فإنه يهدف إلى رفض مايمثله هذا النصوص من إيديولوجية خاصة بعبادة الفرد . وهذا النوع من المفارقة يختلف عن التعريف الشائع لها بأنها عكس لدلالة القول حيث إن الهدف من تضمين هذه النصوص ليس إثبات عكس دلالة هذه النصوص ، ولكنه فى الواقع هو رفض المعنى الأصلى لهذه النصوص ، فالمفارقة تكمن فى موقف القائل من قوله . ولكى نفهم هذه المفارقة على وجهها الصحيح فلا بد للمتلقى أن يسلك مسلكين : المسلك الأول هو التعرف على القول بأنه قول مستعار من خطاب آخر سابق على القول الحالى ، والمسلك الثانى هو فهم موقف القائل من هذا القول وهو فى عمومه موقف رفض وإدانة . وقد تكون نسبة هذا النوع من المفارقة «بالصدى المفارق»[٢٦] نسبة توضح الميكانزم الذى تتبعه فى توصيل مانريد توصيله . وقد استعار صنع الله إبراهيم أصداء، فى «لجمة أغسطس» من عدد كبير من النصوص بذكرها فى تذييل ألحقه بروايته ، منها المطبوعات والنشرات المختلفة الصادرة عن هيئة السد العالى ، وشركة المقاولين العرب ، ووزارة الثقافة ، ومركز تسجيل الآثار المصرية كما وضع أيضا إلى مصادر التاريخ الفرعونى ـ وتنتمى كل هذه النصوص إلى منبع السلطة والإيديولوجية السائدة ، التى يحاول الكاتب دحضها فى روايته ومناقضتها . وإذا كانت هذه الاستراتيجية تظهر فى بعض أجزاء «لجمة أغسطس» فإنها تمثل عماد البنية الكلية لرواية «اللجنة» .

وقد ظهر الفصل الأول من روايته «اللجنة» فى مجلة الفكر المعاصر فى مايو ١٩٧٩ فى شكل قصة قصيرة ، ولكن يبدو أن هذا النص تشعب واتسع وتفرع وتراكم ، حتى أصبح رواية من ستة فصول نشرت فى سنة ١٩٨١ . وتنقسم الرواية إلى قسمين رئيسيين : القسم الأول يتمثل فى ثلاثة فصول ـ ويمكن عونته بـ «البحث عن المعرفة» . أما القسم الثانى الذى يشتمل على الفصول الثلاثة الباقية فيمكن عونته بـ «عوائق الحصول على المعرفة» . وتنتمى هذه الرواية إلى مجموعة الروايات المعروفة بـ Bildungsroman وهى روايات التدريب أو التعليم ؛ حيث يبدأ البطل الصعود فى سلم حياته ، ويكتسب الخبرة والمعرفة من خلال مماوسات مختلفة ومغامرات عدة ، حتى يصل إلى مرحلة النضوج والاختبار ؛ إما أن يخرج من هذا البحث الطويل منتصرا مكللا بالغار ، وإما أن يخرج منه مثخنا بالجراح ومحطما . وتتبع «اللجنة» هذه البنية ، فى الجزء الأول يطلق البطل فى البحث عن المعرفة ، ثم يوضع فى وسط الرواية على التحديد فى موقف الاختبار ، ويدفع إلى احتباو العنف والثورة ، ولكنه فى النهاية لايقوى على تحمل هذا الاختبار ، فيقوم بتدمير نفسه .

وإذا أمعنا النظر فى الجزء الأول من الرواية وجدنا أن البحث عن المعرفة يأخذ شكلا خاصا ، فبدع نسق اللغز . ولهذا الاختبار دلالة فى غاية الأهمية ؛ حيث إن اللغز بنية تحمل فى طياتها توترا حادا . فالتوصل إلى المعرفة لايتم فى انطلاق وحرية ، بل يتم تحت سيطرة طرف يطرح السؤال ، وعلى البطل أن يتوصل إلى الإجابة الصحيحة .[٢٧] وينتج عن الموقف المعرفى الذى تنطوى عليه بنية اللغز مجموعة من التعقيدات المرتبطة بعلاقة الطرفين المتواجهين من جانب ، وبطبيعة المعرفة المطلوب التوصل إليها من جانب آخر ، ثم بوظيفة الموقف الكلى . ولنحاول أن نتبين هذه الأبعاد الثلاثة فى الرواية نفسها . فعند اللحظة الأولى التى نبدأ فيها الرواية يمثل الراوى بين يدى اللجنة فى موقف المتهم الذى توجه إليه الأسئلة . ويتضح أيضا منذ اللحظة الأولى أن العلاقة غير متكافئة فاللجنة تحتل مكانة سلطوية ، يشعر الراوى بضعفها وبوطأتها ، إذا أنها تتحلى بكل صفات الدولة البوليسية بما لديها من قدرة على معرفة كل مايتعلق بالراوى ، بالاضافة إلى القدرة على إذلاله وتحقيره ـ فالراوى يقف أمامها موقف المهان المقهور . أما عن طبيعة المعرفة المطلوب إظهارها فليست معرفة موضوعية بريئة ـ إذا صح القول ـ ولكنها معرفة مُؤَوَّلَةٌ مسبقا فى إطار إيديولوجية اللجنة . بمعنى أن الراوى كان عليه أن يستشف ماتريده اللجنة أن يجيب به ، وأن يتوصل إلى قراءة أفكارها فى فطنة وذكاء . وعندما وضع صنع الله إبراهيم الراوى فى هذا الموقف فإنه طرح مشكلتين : أولاهما مشكلة التوصل إلى المعرفة ، التى لايمكن أن يتم فى فراغ ، لأنها دائماً تخضع لسلطة توجهها وتحجبها ؛ فالسلطة هى مالكة المعرفة ، والفرد دائما فى موقف امتحان . والمشكلة الثانية هى تحريم المعرفة ، بمعنى أن المعرفة لايمكن أن تقدم فى براءة ، ولكن الفرد يشكل هذه المعرفة ليرضى السلطة . وينتج عن ذلك توطيد سطوة الإيديولوجية السائدة . وبأتى هنا استخدام الصدى المفارق فى الرواية ؛ فجميع الإجابات التى يقدمها الرواى إجابات مأخوذة من مقولات سابقة ، تشكل النص الإيديولوجى للسلطة ؛ وكلها مستمد من الصحف والمجلات ، وجميع الحجج التى يقدمها الراوى دفاعا وجهة نظر، إن هى إلا تفسيرات مأخوذة من مقولات معلبة أو ضمنية من الخطاب الإيديولوجى السائد ، تقدم فى صيغة تسودها الحدية المطلقة ، وينجح صنع الله إبراهيم فى وزن السخرية الحدية التى يقدم بها هذه الحجج ، فتأتى المفارقة من المسلكين اللذين أشرنا إليهما من قبل : أن القارئ يتعرف هذه المقولات على أنها مأخوذة من خطاب سابق (مثلا ادعاءات مناحيم بيجين حول بناء الأهرام ، أو المفتطفات المأخوذة من الصحف ، مثل «الموند دبلومانيك» وغيرها) ، ثم يتعرف أن تضمين هذه المقولات هو عثابة شجبها وإدانتها .

وتتفاقم المواجهة بين الراوى واللجنة بتكلبه حل لغز متشعب الأبعاد ، هو دراسة موسعة عن «ألمع شخصية عربية معاصرة» . والكم الهائل من المعلومات التى يجمعها الراوى حول «الدكتور» هى عثابة أصداء مفارقة ، تتحلل الخطاب الإيديولوجى للسلطة الحاكمة ، وكل مانطوى عليه من مقومات ومن أبعاد . والمعلومات التى يجمعها الراوى هى الجهاز المعرفى السلطوى كما يتقولب فى الصحف والمجلات ؛ فهى المصدر الأساسى الذى يلجأ إليه الراوى . ولكن الهدف الأساسى من التوصل إلى الإجابة الصحيحة ـ وهو الوصول الانتماء إلى عالم اللجنة ـ لاينحقق ، فكلما ازداد الراوى معرفة ازداد وعيا ، وكلما ازداد ثقة بنفسه

ازداد بعدا عن عالم اللحظة ويسهى الأمر بالراوى إلى قتل عنصر من أعضاء اللجنة ولكنه لايقوى على الاستمرار فى تحدّه المعرفى ، ويسهى به الأمر إلى إنزال العقاب بنفسه ، وهو « أكل عشبه » .

من هذا التحليل نرى أن رواية اللحظة تطرح فى المقام الأول مشكلة « المعرفة » فى المجتمع العربى المعاصر . ونريد أن نختم هذه المقالة بمجموعة من الأسئلة حول هذا المحور الأساسى . فلا شك أن تزييف المعرفة وحجبها ، وفرض منظور الإيديولوجيا السائدة على المجتمع من خلال مايمكن أن نسميه القمع المعرفى ، من المشكلات الجوهرية التى يعانى منها المجتمع ومن ثم فقد أحد الأدب على عاتقه أن يفضح هذا الزيف ، وأن يكشف النقاب عن الحقيقة . غير أنه فعل هذا بالتعبير المباشر عن هذه المعرفة فأصبح أدب التعرّف (**وبتصحح هذا بجلاء فى رواية صنع الله إبراهيم**) لا أدب المعرفة ، وأصبح مرتبطا ارتباطا لصيقا باللحظة الآنية ، وتحولت الروايات إلى نوع من روايات المفاتيح (**هل لنا أن نجد فى « الدكتور » لعزا حلة مفتاح « المهندس » مثلا**) **ولاشك أن فى ذلك الموقف مايفقد الأدب بعده الجمالى .**

وقد نتفق على أنه من وظيفة الأدب التطلع ولكنه لابد أن يحاور هذا المستوى ليحقق قيمته بوصفه فنا يجاوز اللحظة المكانية والزمانية .

■ هوامش

(١) إننا نرى فى استمرار بعض هذه الحيل فى « الأحياء » الشعبية ، ومعاملة تؤدى إلى موت بعضهم ، حيث إنهم أصبحوا الآن فى عين الكهولة . ورغم بعدهم عن فى رأيى عن الجيل المكتمل الأدوات اليوم وأيضا بفقد هذه التسمية حاملا دون اكتشاف حيل « الأحياء » الشعبية اليوم والاهتمام بهم

(٢) راجع مقال باكيسون

«La dominante» in questions de poétique, Paris, Le Seuil, 1973, pp 145- 151

(٣) إن المسائل الخاصة للأشكال القصصية المعقدة أخذ أساليب خاصة وطرح نفسه عن طريق الشك فى صلاحية الأدب نفسه فى التعبير عن الواقع . وفى مثل هذه الحالات الكتابة نفسها تصبح التوصل إلى سار موحد فى التعبير الأدبى . ويجد الروائى نفسه لاحيلة بديل متبدعة ، ولذلك نريد أن نوضح هنا أن كل مأشرح فى العشرين سنة لاحيرة بديل فى تصنيفها ، ولكنا نحاول أن نصل إلى الدوافع التى تكمن وراء بعض السمات الأساسية فى الشكل القصصى

(٤) اعتمدنا فى هذا البحث لتحديد مصطلح المفارقة Irony على مجموعة من المراجع أهمها

Soren Kirkegaard, The Concept of Irony, trans by L. M. Capel, Bloomington, Indiana University Press, 1965.

D C Muecke, The Compass of Irony, London Methoen, 1980

D C. Muecke, «Irony Markers», Poetics 7 (1978) 363- 375

S. Fiend, Le Mot d'esprit et ses rapports avec L'inconscient», Paris, gallimard, 1978.

V. Jankelevitck L'Ironie, Paris, Flammarion, 1964

(٥) وقد أدخلت الدراسات اللغوية الحديثة المفارقة بالوجهاية ، Pragmatics فى تحليلها للخطاب أبعادا تجاوز القول نفسه ، وتتصل بالمتكلم والمخاطب . فالجانب الذى يتعلق بقصد المتكلم يسمى Illocutionary والجانب الذى يتعلق بوقع القول على المخاطب يسمى per locutionary أما الجانب الذى يتعلق بالقول نفسه locutionary

(٦)

C. Kebral - Orecchioni, «Problemes de L'Ironie», Linguistique et Semiologie, Travaux du Centre Linguistiques et Sémiologiques de Lyon, 1976. 2: 9- 46.

(٧) استخدم حيرار جنيت هذا المصطلح فى سلسلة من المحاضرات ألقاها فى القاهرة فى ربيع ١٩٧٩ حول العلاقات النصية المتعالية

(٨) راجع مقال رولان بارت « الإيهام بالواقع »

«L'effet de réel», Communication 11, 1968.

(٩) راجع الفصل الأول من كتاب :

Mikhail Bakhtine, le Marxisme et la philosophie du language, Paris, Les editions de minuit, 1977.

(١٠) قد نشير هنا إلى بعض الأخطاء فى هذه المحاضرات ، فقد ذكر جنيت الروائى التشيكى كارل تشابك Apokryfy أو الإسفار المكذوبة وكان هدفه تصحيح خطيئة النقد فى اعتباره ، أو روايه رويرت فولز « زوجة الملازم الفرنسى » ، حيث يوازى بين الرواية المكتوبة والرواية الحدثية لكشف منظور الجميع المكتوبى المتشدد

(١١)

S. gotopeanu - Eretescu, «Grammaire de le parodie» Cahiers du Linguistique

(١٢) نفس المرجع

(١٣) ويبلو من أن سمات الأعمال تجعلنا ان نبصر « حوارية الراوى » تعالج بكل شىء اصبحت غير محتملة فى العصر الحديث . وقد درس الناقد الروسى **M. Bakhtin** ظاهرة البوليفونية فى أعمال ديستيوفسكى دراسة وافية . راجع

M. Bakhtin, Problems of Dostoevsky's Poetics, trans by R. W. Rotsel Ardis, 1973

(١٦) قدمت الدكتورة رضوى عاشور تحليلا ممتازا لدور الوهم فى رسالة « الزيني بركات » وتحليل العلاقة إلى هذه الدراسة القيمة « رضوى عاشور والتاريخ الزمن بركات الجمال المملوكى الطريق » العدد الثالث / الربيع اسكندرية ١٩٨٦

(١٧) وصفت هذه المفارقة الدرامية **Dramatic Irony** وتعكس تعارض هذا النوع من المفارقة على أنه الموقف الذى يوقف من سلوك إنسان ما سلوكا معينا وهو جاهل تماما بكل ملابسات الموقف وحقيقته ، خاصة عندما يكون هذا السلوك تعاملا كل أعماله بملابسات تماما عندما تعده الدراسة تتمثل فى الصراع بين الوهم الذى يعيش فيه الإنسان وحقيقة الأمور الذى يجهله . راجع

D C Muecke, The Compass of Irony, p. 137.

(١٨) إن معارضة الثالث الكلاسيكى فى العمل الحديث هى وسيلة من وسائل كسر تقديسه ورفض وطأة التقاليد ولذلك نجد فى هذه المعارضة نوعا من التحرر من وطأة هذا الثالث دون إنكار ما له من قيمة . ونجد هذا الموقف فى معارضة جويس لهوميروس ، أو معارضة بيكاسو لوجه فلاسكويز المشهور ، « الوصيفات » . أو فى تأليف بروكوفاف لسيمفونية المعروفة بالكلاسيكية .

(١٩)

A Olrik, «Epic Laws of Folk Narrative» in A. Dundes, The Study of Folklore, New Jersey, Prentice Hall, 1965, pp. 129- 142

(٢٠) راجع دراسة الدكتورة فريال غزول عن حكاية السندباد فى :

Ferial J. Ghazoul, The Arabian Nights: A Structural Analysis, Cairo, Cairo Associated Institution for the Study and Presentation of Arab Cultural Values, 1980, p. 111- 118.

وراجع أيضا :

ProPP, Morphologie du Conte, traduit durusse par L. ligny, Paris, gallimard, p. 157

(٢١)

E. Bremond, Les bons recompenses et les méchants punis, morphologie du conte merveilleux Francais, in e Chabrol (ed.) Semiotique narrative et textuelle Paris, Larousse, p. 111

(٢٢) يحيى الطاهر عبد الله : حكايات للأمير ص ٥ - ٦

(٢٣) هذا الاستخدام استخداما يعتمد من استخدامات السابقات التى كانت تحتوى على نوع من اليوتوبيا الاجتماعية تقدم فى شكل أحلام وهذا القصد تؤكد رغبة اليوطوبيا وحقيقة الواقع

(٢٤) راجع بالنسبة لتعريف الرسالة الحلقية التى حللها الحكاية الشعبية

A. Julies, Formes Simples, Paris, Seuil, 1972, p. 190

(٢٥) لقد قدمنا تحليلا مفصلا لخطاب الشفاهية فى رواية نجمة أغسطس فى مجال آخر سيشر فى عمله « تأليف » الصادر فى ربيع ١٩٨٢

Opaque and Transparent Discourse: A Contrastive Analysis of The Man of the High Dam and The Star of August by Sonallah Ibrahim.

(٢٦) انظر

D. Sperber and D. Wilson, «Les ironies Comme mentions» Poétique 36, 1978, pp. 399- 412

(٢٧) قدم بولس عملا مفصلا لتلميذه اللغز وقارنه بالأسطورة ، ورصيح فى عمله الإكراه الذى

مكتبة المتنبي

للطباعة والنشر والتوزيع

١٤ شارع الجمهورية

ص.ب ٥٠١
القاهرة
تليفون ٩٢٠٢٩٤
برقيًا:
مكتبي/القاهرة

- مصطفى صادق الرافعي — للدكتور مصطفى الشكعة
  كاتبًا عربيًا ومفكرًا إسلاميًا
- سيف الدولة الحمداني — للدكتور مصطفى الشكعة
- شرح ديوان الحماسة «أبو تمام» مجلدين — للخطيب التبريزي
- المعتصر من المختصر من مشكل الآثار مجلدين — لأبي المحاسن موسى الحنفي
- أخبار الدول وآثار الأول في التاريخ — للقرماني
- شرح المفصل مجلدين — لابن يعيش
- ألف باء مجلدين — للبلوي
- مجموعة رسائل ابن عابدين مجلدين — لابن عابدين
- نفحات الأزهار على نسمات الأسحار — لعبد الغني النابلسي
- المسند مجلدين — للحميدي
- الحلل شرح أبيات الجمل للبطليوس — تحقيق الدكتور مصطفى إمام
- الأطلس التاريخي للعالمين العربي والإسلامي — للأستاذ عدنان البطار
- نظرية المصلحة في الفقه الإسلامي — للدكتور حسين حامد حسان
- مجموعة الشافية في علمي الصرف والخط مجلدين — لابن جماعة

تيار الوعي

الرواية اللبنانية المعاصرة

يحيى عبد الدايم

ليس هذا التيار آخر الاتجاهات الحديثة في الأدب الروائي العالمي ، لكنه واحد من أهم هذه الاتجاهات وأعظمها تأثيرا ، وهو يمثل ثورة كبرى غيرت مسار الإنتاج الروائي . وقلبت معاييره السائدة رأسا على عقب ، منذ أن تبلورت ملامح هذا «التيار» في العقد الثالث من القرن العشرين . وقد كان هذا التيار ثمرة طبيعية من ثمرات التجريب والتجديد في هذا القرن ، لما أتاحه التطور الحافل بالتعبير من إمكانيات التصوير للحياة البرية المتزعة المعقدة . وكان ظهور هذا الاتجاه إيذانا بظهور مايسمى «بالقصة الحديثة» ، التي ثارت على ماسبقها من مناهج روائية ، خصوصا رواية القرن التاسع عشر ، التي كانت تضم الاتجاهات الرومانسية والواقعية والطبيعية المتصارعة ، شأنها شأن اتجاهات الفكر والفن آنذاك ، التي كان الصراع فيما بينها يجري في مناخ حر ، أتاح لها أن تتجدد دائما . وكانت تلك الروايات مشدودة إلى تقاليد كثيرة ، أخصها الحكاية والحدث والشخصية .

وقد احتلت «الرواية الإنجليزية» مكان الصدارة منذ ثمانينات القرن التاسع عشر ، إذ شهدت مايشبه الطفرة في أواخر الخمسينات على يدي «جورج إليوت» و «جورج ميريديث» ، ثم بدأت التغيرات تظهر في وضوح في أعمال «هنري جيمس» في بداية الثمانينات . وتمرات هذا التغير انعكست في روايات كبار الأدباء الإنجليز من أمثال «ديكنز» و «ثاكري» و «برونتي» و «نوفلوب» . ولم يكن الإنتاج الروائي لجيل الثمانينات والتسعينات بمثل في الرواية الإنجليزية وحدها منذ «دانيل ديفو» صاحب قصة «روبنصون كروزو» ، بل تجاوزه إلى الرواية الروسية والفرنسية التي ترجمت إلى الإنجليزية[1]

لكن قصاصي العصر الفكتوري ماكانوا يجذقون سوى السرد القصصي أو «الحدوتة» ، وكانت شخصياتهم الروائية محددة المعالم منذ البداية دائما ، فلا تتغير طوال الرواية ، كما كانوا حريصين على التأثير العاطفي عن طريق اصطناع ذروة القصة[2] . لكن التغير الحادي الذي حدث للرواية آنذاك تمثل في الحدية الشديدة التي انسمت بها من حيث الموضوع والشكل ، على ما نتصح غفاونة أعمال كل من «ديكنز» و«ثاكري» و«نوفلوب» من جهة ، بأعمال كل من «تولستوي» و«دستويفسكي» و«فلوبير» من جهة أخرى ، إذ ينعكس في إنتاجهم اختلاف الهدف الذي اختطه لنفسه كل منهم ، أكثر من اختلاف الموهبة ، فقد كان روائيو الإنجليز يقيمون من أنفسهم وعاظاً أو مصلحين ، أو هم يقومون بدور التربية الدائم عن الجمهور ، يرون أن مهمة القصاص إزاء قرائه أن «يضحكهم ويبكيهم ويشوقهم»[3] .

وهي نظرة متواضعة للقصاص حين يرى وظيفته تنصرف إلى الترفيه ، وبالرغم من ذلك فقد كان في كتاباتهم ما يؤكد حدية نظرتهم إلى الرواية والإحساس بما لها من أهمية وتأثير . وهي نظرة نابعة من شعورهم بالمسئولية إزاء ما يقدمونه من رؤية للحياة تحتم عليهم ضرورة التزام الصدق في التعبير عنها ، ومن معاناتهم لألوان من الصراع ، بين موضوعية رؤية الواحد منهم ، وميوله الذاتية ، بين القواعد الفنية التي انتهجها الروائيون من قبله ، وحريته الكاملة التي يراها ضرورية للتعبير عن نظرته .[4]

وقد مهد هذا الجيل في أواخر القرن التاسع عشر لظهور الثورة على القديم ، وكان على رأسه كل من «هنري جيمس» (١٨٤٣ / ١٩١٦) و«جوزيف كونراد» (١٨٥٦ ـ ١٩٢٤) الذي حمل ما بشر به «جيمس» من مبادئ ، وسار على نهجه فيما كتبه من مقالات ترسم

للرواية أسسا جديدة ، وكانت بداية ما كتبه «جيمس» مقالته (١٨٨٤) ، ثم أتبعها مقدمات بلغت ثمانى عشرة ، كانت كلها إشارة لفن روائى جديد يستهدف التغيير بين القديم والحديد ، وتأكيد أهمية الرواية بوصفها شكلا فنياً عما بالإمكانات ، كما يستهدف ضرورة الاهتمام بالناحية الجمالية من حيث الشكل أو البناء العام للرواية .

وقد دعا إلى ضرورة توافر الحرية المطلقة للروائى فيما يقدمه من صور للحياة فى التزام منه للصدق . دون أن يفيد بأى ضرب من ضروب القواعد والتقاليد . وأن له أن يختار ما يروقه من موضوعات وبعالجه بالطريقة التى يراها أفضل الطرق وأهم ما أكده من مبادئ ـ وهو واحد من أسس الفن الحديث ـ هو مبدأ الوحدة فى الرواية التى هى كأى عمل أدبى آخر ، وحدة متزاحمة لا يمكن الفصل بين أجزائها المختلفة من حيث الشكل أو الموضوع ، أو من حيث الشخصيات أو الأحداث ، أو الحوار أو الأسلوب ، إذ إن الرواية «شىء حى متكامل منفصل ، مثل أى كائن حى» ، إلى ما أكده من ضرورة التصوير الكامل بطريقة العرض المسرحية التصويرية . لتكون أساس البناء الفنى للرواية بدلا من الحكى والوصف ، وضرورة الاعتماد على الأسلوب المتميز عوسيقاه وإيقاعه فى العرض ، فى إطار استعانة هذا الأسلوب ببعض عناصر الفنون الأخرى . كالمسرح والتصوير والموسيقى ومن ثم يختفى دور الراوى ، ويستعاض عنه بما يمكن أن يوصف بـ «الإدراك» أو «الوعى الموحد» ، بمعنى الوعى الذى يخص واحداً أو أكثر من الشخصيات . ومن خلاله تبنى أحداث الرواية ومواقفها الخارجية أو الداخلية[٥] . ومن هنا أتيح لكتابنه أن نسق كتاب روايات «تيار الوعى» المشهورين ، إذ سيقهم إلى تصوير «الشخصية من الداخل» وصرف العناية إلى ذلك ، أكثر من عنايته بتصوير الموقف أو الحدث والعالم الخارجى . ولم يكتف بالدعوة إلى هذه المبادئ الجديدة فى كتاباته النقدية وحدها . بل إنه طبقها فى «بوانيه» «السفراء» و «سحابا الحمامة» . اللتين عنى فيهما عناية كبرى بالتحليل الداخلى للشخصيات

وفى الوقت الذى كان كل من «جيمس» فى أواخر حياته الأدبية ـ فى بداية الحرب العالمية الأولى ـ قد قدم فيه خير أعماله ، كان ثلاثة من أكبر الروائيين الشبان الذين كانوا بصدد البحث عن أسلوب روائى جديد ، وقد كان هؤلاء الثلاثة هم مكان الصدارة فى الأدب الإنجليزى فى مطالع القرن العشرين . لكن أولئك الثلاثة الكبار من الشباب ثاروا على سبقهم ، لأنهم كانوا مهمومين فى إنتاجهم الروائى بالمظاهر المادية للحياة ، دون العناية بجوهرها ، وكانوا يستمدون طاقاتهم الفنية فى الاهتمام بتفصيلات الأشياء التافهة للواقع المحيط بهم . فى ظل المذهب الواقعى أو الطبيعى ـ ولم ترض هذه الطريقة الواقعية الشباب الباحث عن أسلوب يلبى حاجتهم الفنية . ورأوا طريقة هؤلاء الأدباء الكبار عاجزة بقدر فى سبيل التعبير عن الإنسان ، وأنه لابد من تجديد أساليب التعبير لتصبح قادرة على رسم صورة صادقة لما حدث لهم من ولزلة روح الثقة فى كل ما هو قديم . خلال الحرب العالمية الأولى . ولما ساور شعورهم بعدها من فقدان الثقة فى كثير من القيم الاجتماعية والخلقية وعبرها من قيم ، حتى لقد تبدل كل ما كان مألوفا من الطبيعة الإنسانية . ومن ثم عدا مرفوضا ما كان يعنى به أولئك الروائيون التقليديون من مسائل مادية ، وتنظيمات اجتماعية مثالية ، وتطور حبل الشباب نظرة سخط ورفض إلى الحياتهم ، الطبيعية التى أخلصوا لها

وكانت ثورة الجيل الجديد متمثلة فى شكل محاولات تجريبية لم تخل من فراغ ، فقد بشر بملامح منها «هنرى جيمس» ـ على ما نعلم ـ من حيث احتفاله بالعالم الباطن للشخصية ، وهو «عالم اللاشعور» ، وهو ما عنى به «بروست» فى روايته «البحث عن الزمن الضائع» ، ومع أنها أعظم رواية فى هذا القرن ، وأنها حققت نجاحا ساحقا . فإن أجزاءها تتباين فى قيمتها ، لما فى نظراتها وتأملاتها من أخطاء وقع فيها تحت تأثير الأفكار السيكولوجية والفلسفية الشائعة فى عصره ، على ما يرى «سومرست موم»[٦] وهناك محاولات أخرى تأثر بها كتاب «تيار الوعى» ، مثل محاولة «إدوارد دوجاردان» الأديب الفرنسى الرمزى ، الذى كتب رواية لم تنل اهتماما ذا بال عند ظهورها ، سماها «أشجار الغار» Les Lauries Sontcoupes ومع أنها كانت فى فكرتها وتركيبها تتسم بالبساطة ، فإنها تنقلنا إلى العالم الداخلى للشخصية بتأملاتها وأحلامها . وقد تأثر بها «جيمس جويس» ، واعترف بتأثره بطريقتها .[٧] وقد سبق جميع هؤلاء فى الاهتمام بالتأملات الداخلية «لورنس ستيرن» (١٧٦٨/١٧١٣) الروائى الإرلندى صاحب قصة «تريسترام شاندى» ، التى مد فيها قواعد القصة (معتمدا على إتيان الخواطر والتأملات والأفكار دون تنسيق ، وكانت قصته تؤكد أن الأفكار فى وسعها أن تعوضنا عن الحكمة وحركة السرد القصصى . ولعلت طريقته هذه كتاب «تيار الوعى» . وقد حمل هذا الجيل المتأثر الجذور الأولى «لتيار الوعى» ، الذى أصبح ثورة فى الكتابة الروائية لها أصداؤها القوية فى الأدب العالمى حتى الآن ، وأحدث مفهوما خاصا جديدا هو «طريقة تيار الوعى» . **Stream of Consciousness Technique**

وأشهر رواد هذا التيار هم «جيمس جويس» (١٨٨٢ / ١٩٤١) ، و«فرجينيا وولف» (١٨٨٢ / ١٩٤١) و«دورثى ريتشاردسون» وقد استخدم هؤلاء الثلاثة طريقة «تيار الوعى» على تفاوت بينهم فى استخدامهم ، لكنهم جميعا كانوا طليعتها . وقد استخدموا فى رواياتهم ماتادوا به من تجديد . تأثروا فيه على «المذهب الطبيعى» أو «المادى» ، أو «الفن الفوتوغرافى» . ودعوا إلى التخلص من قيود الماضى . وإلى تصوير الحقيقة كما يراها الكاتب . دون الخضوع لطغيان التقاليد القديمة المسيطرة عليه . على ما ينبغى فى دعوة «فرجينيا وولف» إلى ضرورة أن يحيى الروائى عنه هذه التقاليد المقيدة لحريته . حتى لا تكون هناك «حبكة» ولا ملهاة ولا مأساة . ولا قصة حب . ولا كاتبة بالأسلوب المعروف ..»[٨] وكانت صيحتها هى و «جويس» و «دورثى» ـ إلى جانب رواياتهم ـ هى بداية التجديد الحقيقى فى «القصة الحديثة» فى مطالع القرن العشرين . وجاء صدى قوى التأثير مما ساد قرنا من عموض وتعقيد وكشوف علمية باهرة فى مجال الفيزياء . وعلم النفس التحليلى لمدى «فرويد» و «يونج» ، وعلم الاجتماع . وفى التكنيك السينمائى . ومأأبدعه الفن الموسيقى وقد انعكست نتائج كل ذلك فى «تكنيك» هذه الروايات لقد عدت ثورة

عما تقدم عليها بظاهرة «التشتيت» Atomization أو مايسمى «البعثرة المنهجية» في تنسيق المادة القصصية، وفي رسم الشخصيات، وفي السرد ومصدات الأسلوب. وقد نجم عن هذا التشتيت أو التشظي أن غدت «الوحدة» في القصة هي «الكلمة» في «الأسلوب»، وغدت متمثلة في «الحالة النفسية» التي تمثلها الشخصيات، وفي مجموعة الجزئيات والتفصيلات الدقيقة التي تتألف منها نسيج القصة»[9].

وعلى هذا النحو كانت ظاهرتا التشتيت والتحليل صدى للتشتيت في «علم الحيزيائه» والتحليل في «علم النفس التحليلي»، وامتدادا إلى جوهر القصة الحديثة، شكلا ومضمونا، وحبكة ولغة. كما كانت ظاهرة «تداعي المعاني» في القصة من حيث استذكار الحر الطليق من قيود الزمن، صدى للتكنيك السينمائي، وكان «الإيقاع» في أسلوب القصة الحديثة والإلحاح على ترديد الفاظ أو عبارات في ثناياها، صدى للغة الموسيقى، كما جاءت حرية التعبير عن العالم الداخلي للإنسان في هذا القرن، ذلك هو مرجع به هذا العالم من التناقضات وألوان القلق والتوتر والثورة، صدى لحقيقة ماحدث بعد الحرب المدمرة، من بعثرة الافكار والفلسفات والمعتقدات التي سادت في الفترة السابقة عليها. وقد تحت «القصة» ـ منذ تلك الفترة ـ نحو النزعة التجريدية التجريبية، وفي طلائعها، كتب كل من «جويس» وروايته «عوليس» Ulysses (١٩١٤ / ١٩٢١ / ١٩٢٢)، وكتبت «فرجينيا وولف» وأعمالها، على نحو ماكتب «إزراباوند» و«ت. س إليوت» أشعارهما، وليس فيها جميعا رابط منطقي، بل هي اصداء لما في العصر من قلق وحيرة وانعدام الاتساق والتسلسل المنطقي أو العقلي، تعكس صورة صادقة لهذه الحياة «المفككة المفتتة». وهكذا غدت القصة الحديثة في شكل «وعاء يضم كل المتناقضات التي تجعل من الحياة كومة من الأخلاط العجيبة المرعبة، وكأن الحياة في نظر الإنسان دنيا يراها لأول وهلة، فيبدو في باطنه كأنها لغز من الألغاز»[10].

ولذا فإن تكنيك هذا التيار تسود سمات خاصة، تتمثل في غلبة الصفة الذهنية على الانفعال، وغلبة التحليل على الانسجام والاتساق، والتعقيد على البساطة، والفرد على المجموع، والعقل الباطن على العقل الواعي، استنادا إلى فرويد، وبدخل في هذا الإطار الميل إلى نقل الانطباعات النفسية التي كشفها علم النفس و«الفكر الطفلي» عند الإنسان، كل هذا بالإضافة إلى الفقرات السريعة من فكرة إلى أخرى لاستمداد المادة من مصادر عدة مختلفة، بعضها يفيض بالحواس والوجدان، كما غلب الرمز على الإيضاح، والإلماح على الإفصاح، وساد الاهتمام بالتحليل النفسي والعلم والموسيقى لتأثيرها في شعورنا، والاهتمام بالتصوير حين يوقف القصاص الزمان ويجمده ليمنحنا صورة تعكس الألوان والظلال بوضوح، وهو مانسميه «الانطباعية». وتصبح القصة منصرفة إلى الأفكار، وإلى رسم الأشخاص وإيجاد الحبكة من خلالها هي والحدث والمواقف، وإلى تصوير الحس بيولوجيا وسيكولوجيا، وبدا أصبحت مادة القصة ذهنية لاحسية، وكلماتها حافلة بالدلالات والرموز وعدد ابتكارها قائما على تداعي المعاني وفيضان الفكر وجريانه وسيولته، دون مراعاة لقيود الرابط العقلي وتطمئنانه. وهذه السمات كلها تمثل «المحور الأساسي» في القصة الحديثة التي تمثل هذا التيار.

على أنه يبقى الفرق في هذا المجال بين رواية «تيار الوعي» و«الرواية السيكولوجية»، لأن الوعي استخدم مصطلحا على هذه الروايات التي يضم مضمونها الجوهري وعي شخصية أو أكثر، و«الوعي» ليس مثل «الذاكرة» و«الذكاء»، فهما أكثر تحديدا من كلمة «الوعي» التي تدل على منطقة «اللاشعور الذهني» التي تمتد من منطقة ما قبل الوعي وتحت مستويات الذهن، وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستويات التفكير والاتصال بالآخرين. وهذه المنطقة الأخيرة هي التي تعنى بها «القصة السيكولوجية» تقريبا، لكن قصة «تيار الوعي» تختلف عنها في عنايتها بالمستويات التي تقع على هامش الانتباه، لانها نوع من القصص، يركز فيه «أساسا على ارتياد مستويات ماقبل الكلام من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات»[11].

وهذا مايجعلها مستقلة عن أية تيارات سابقة. فهي في المقام الأول تعنى بمستويات لاتخضع للتنظيم على نحو منطقي، ومن ثم لاتخضع للمراقبة أو السيطرة، ويمكننا ان نستخدم مصطلح «النفس» أو «الذهن» مرادفا لمصطلح «الوعي»[12]. ولذا فإن الحياة النفسية الخاصة قد استأثرت باهتمامهم، وشعروا بالتصوير الدقيق للحياة العقلية والنفسية، وليس بالحياة الخارجية مثل الطبيعيين، لأنهم اكتشفوا بعقاد حسهم وبصيرتهم أن الحياة الواعية للإنسان ماهي إلا جزء ضئيل من معاناته، وأن العقل الإنساني ليس على هذا النحو من الاتساق الذي نظنه، وأن الإنسان يحوي على «خمس انفس أو ست» تظهر واحدة منها فقط، مثل ذلك الجزء من جبل الثلج الذي يطل بطنه على سطح الماء، ويظل الباقي مغموراً ـ على حد تعبير «الدوس هكسلي»[13]. وهم لكي يصلوا إلى جوانب من أعماق تلك النفس الدفينة، فإنهم يتوسلون بكل فلسفة أو علم نفس يكشف الحياة الداخلية النفسية والعقلية، مثل «اللاإيجابية»، وفلسفة ـ «برجسون» وأفكاره عن الزمن، والافكار التي تنتمي إلى «مدارس السلوكية»، و«المنطق الرمزي»، و«الوجودية المسيحية»، و«التصوف الذهني»[14].

ولكل ذلك، كان من أسس «التكنيك» لدى أصحاب هذا الاتجاه، «المونولوج الداخلي المباشر»، و«المونولوج الداخلي غير المباشر»، والوصف عن طريق المعلومات المستقبضة، ومناجاة النفس، والتداعي الحر من خلال الذاكرة والحواس والخيال، لأن الوعي في حركة دائمة لاتتوقف إطلاقا، وهو يجري في تيار دفاق لاتحده افكار مرسومة، وهو في حربه وعا يسلك سلكا على مستويات قريبة من «اللا شعور»، وهنا نجد ملاحظة أن العالم الخارجي يتدخل في حرباء الوعي ويكون سببا في تعويقه لهذا التيار، بيد أن حركة الشعور قادرة على التحرك في الزمن، والذهن لايمكن ان تركز حركاته على شيء واحد لفترة طويلة، حتى لو أريد لها ذلك. ومن هنا فإن أهمية التداعي الحر، والمهارة التي يمكن أن يستخدم بها لتقديم عنصر الحركة في العمليات الذهنية، هو مما يعكس بوضوح في تكنيك «المونولوج الداخلي».

وعلى هذا «المونولوج» القائم على «التداعي الحر» في القصة، نشأت استخدامات جديدة، مثل قطع الحديث من آن لآخر بين

الشخصيات ، أو بذر المواقف أو الوصف لإصباغ المجال لفكرة بذرها صوت أو كلمة أو صورة أو واقعة ، أو مثل «توارد الخواطر» . وقد أفادت «القصة في هذا القطع بالتكنيك السيمائي ، أو تكرار الكلمات الرمزية المستخدمة ، بغية الإيحاء بجانب من أعماق النفس ، أو ارتداد الفكرة الأساسية أو الكلمات ، أو ظهور الهذيان واللغو ومنطق الطفل أحيانا . أو نقد وحدتي الزمان والمكان وتلاشيهما أحيانا ، أو تداخلهما ، وبخاصة عندما يصعب تحديدهما في «الحلم والكابوس» . أو عدم التقيد بالربط المنطقي والرتابة العقلية . وهذا لون من «اللامعقولية» ، لأن العقل عاجز عن تعليل سلوك الإنسان وتداعي خواطره[١٥] .

وفيما يتصل بالزمان ، فإن «برجسون» يذهب إلى أن له قيمتين ، وأننا عاجزون عن قياس التجربة الذاتية وتفسير لحظات من الوعي عن طريق ذكريات بصعب تفسيرها . ولذا فإن الزمان لديه هو خليط عجيب في حركة دائمة ، وسيولة ليس لها مدى . ولا يمكن تحديده بلحظات منفصلة ، إذ إن هناك زمنا لا عمل لعقارب الساعة فيه ، هو من نفسي وليس آليا ، وطرق قياسه عقلية ، والإنسان يسبح من خلال جريان الزمن في البواعث اللامعقولة الخارجة عن الزمان . وهي البواعث التي تتكون منها الحياة ، ويصبح الإنسان في داخل الشيء نفسه عن طريق البصيرة أو الحدس ، وبهذا فإن للزمن بعدا نفسيا ، يدرك في الخاطر أو الذهن . وقد وافت هذه الطريقة الأدباء حين راوها تشير إلى طبيعة التجربة الإنسانية ومن ثم أصبحت القصة خليطا من الماضي والحاضر لا يستطيع أن يعكسه إلا الفن وحده ، إذ إنه هو وحده الذي في وسعه تحميد الزمان في الآنية واللحظة الحاضرة ، موقفا جريانه ، ليحتويه ماضيا وحاضرا في إطار متماسك وهنا يبرز أثر الرسم والفن في القصة ، حين يجمد «الروائي» الزمان أحيانا[١٦] . أمام لوحة أو تمثال .

أما ما يتصل بالمكان ، فإن هناك مجموعة أخرى من الوسائل لتنظيم حركة تيار الوعي ، وهي من مستحدثات الفن السيمائي ، الذي وفر التداخل بين الصور المتحركة والقصص الحديثة ، وبخاصة «عن المونتاج» ، وهو من الوسائل السيمائية الأساسية ومن الفرعية ، المطر المضاعف» ، و«اللقطات المطبقة» ، و«الاختفاء التدريجي» ، و«القطع» ، و«الصور عن قرب» ، و«المطر الشامل» ، و«الرجوع إلى الوراء في الزمان» أو ما يسمى الارتداد Flash back . و«المونتاج السيمائي» يشير إلى مجموعة من الخيل التي تستعمل لكي تظهر لنا تواتر الخواطر والأفكار . وارتباط بعضها ببعض[١٧] . وقد طرق كتاب هذا الثياب استخدام ألوان من تكنيك السيما ، وبخاصة «جويس» في «عوليس» . و «وولف» في «رواياتها» .

ولكن هذه العناصر التي يستخدمها هؤلاء الروائيون ، تجعل نسيج رواياتهم يبدو وقد عراه التفكك . ومن ثم فإنهم يصبحون موضع نقد توجه إلى رواياتهم ، ألا تدل على هذا النحو وكأنما حلت من الوحدة والاتساق ، لأنهم يقيمون أعمالهم اعتمادا على التداعي ؟ والجواب أنهم استعاروا الفنون التي سلفت الإشارة إليها لتنظيم الوعي خلال تقديمهم إياه . وهذا تنظيم لأصل أساسي من أصول هذا الثياب ، لكن هناك جوانب غير مرتبطة من وعي كل إنسان ، تجعل منه لغزا أمام الإنسان الآخر ، وفي نظره ، فلكل منا خصوصيته ودائرته ، فكيف إذن يقدمون أعمالهم ويحسنون توصيلها إلى المتلقين ، خصوصا والأمر على هذا النحو ، بعد أن تخلوا عن البناء القديم للرواية القائم على الحكاية والحدث والشخصيات والحبكة ، معتمدين على هذا العالم الداخلي وحده ؟

وهما عناصر في «التكنيك الحديث» يقوم عليها الاتساق ، ومن خلالها يقدم أصحاب هذا الاتجاه رواياتهم ليقبلوا بيهم وبين المتلقي أصرة وثقة ، وقد أدخلوها على الفن الروائي واستحدثوها ، وأهمها تأخير التصريح بالمضمون الذهني ، وتصوير حالة عدم الاستقرار والتوتر ، عن طريق «الرموز اللاعبة» ، والإيحاء بالحالات المطروحة والمتصاعدة للمعنى عن طريق الصور والرموز[١٨]

ومادامو يصورون عالما داخليا قائما على الإدراك ، فإنه يعمل في حواس وعلى مستويات مختلفة كالموسيقى ، وحينئذ يبدو السرد الزمني كأنه مخالف للتذكر ، والإدراك ليس سوى خليط وتذكر لأيام مضت ، والزمان ليس آليا ، وليس هو سلسلة من المواقف الزمنية المنفصلة ، فما الإنسان إلا ذكرياته ، وهو لا يعيش إلا يقدر ما يعي من تجاوب وذكريات ، والشخصية في هذه الحالة حرة ، لا يعصم عن إدراكها لواقعها وحاضرها وحاضر لمستقبلها ، ولهذا يعنى بعض كتاب هذا الاتجاه ، مثل «جويس» ، بالتصوف ، حيث يصبح في وسع الأديب التأمل هروبا من المتعثر الذي تزخر به المحطة الدائرة إلى الأبدية الإلهية ، وهذا اللامنتهي أو الأزلي يمكن للفاص أن يصوره مستعينا بالرمز . وهذه وسيلة انطباعية رمزية ، وهي وسيلة شعرية في التعبير . يمكن ـ عن طريقها ـ السيطرة على الغموض والإحساس الخاص بالرمز ولغز الوعي ، لتشغل كلها في سياق قصصي ، يوجد صورا من صروب الظلام والاتساق في القصة الحديثة

على أن هناك وسائل أخرى لإيجاد «الاتساق» المتعلق بالقالب ، ومنها «اللازمة» ، على نحو ما نشأ «جويس» في ثنايا «عوليس» ، على نطاق واسع ، لتعبر عن موضوعات فرعية ، «وتعطي معنى لعمليات الشعور المصورة في الكتاب ، وهي مصطلح مستعار من الموسيقى» ، وخصوصا من دوامات «فاجنر» الموسيقية ، و «معاودة» عاودة إيقاعية متميزة ، أو قطعة قصيرة تعبر عن فكرة معينة أو شخصية أو موقف ، أو تتصل بها وتصحب ظهورها»[١٩] .

ونوع آخر من الاتساق ، هو معالجة الشخصيات في حيوية تجعلها تظهر كأنها تعيش بيننا ، ونكاد نشمه الناس الذين نعرفهم .

والكاتب يلجأ إلى استخدام شخصية ما على أنها الـ «أنا» العصبية ، لتحل محل الراوي التقليدي ، لأن الـ «أنا» دائما ما تكون راويا بكر في دوافع الشخصيات الأخرى وقد استخدم «جيمس» راويا شخصيا في كثير من قصصه وروايته . وهذا ما سمحها «نوعا في الإحساس إلى أقصى حد ، والتخفيف إلى حد بعيد من حالات الشك والبغض ، فالأنا في كتاباته يمكن أن تكون مشغولة من قبل بطريقة مجربة ـ ولكن بصورة طبيعية ـ بدوافع الشخصيات الأخرى ، ولتلك الحيرة قد تصبح في بعض الأحيان المادة الرئيسية في القصة . «فالأنا وحدها التي

تعتبر الحرة جوهر التجربة ، يمكن أن نجعلها جوهر اهتمام الفاوئ ، لكن الأنا الأكثر تعقيدا من عبرها في أي قصة ، والمتعددة الجوانب ، هي الراوي المجهول »[٢٠] .

لكل من «الراوي الشخصي» أن يكون دائما شبيها بالكوروس أو المفسر ، لأنه يرتبط بالأحداث ، ويتأثر بانفعالاتها ، وهناك مناطق وأجزاء أخرى من القصة يتطلب فيها التحليل اختفاء هذا الراوي ، وهنا يتطلب الأمر حدقا ظاهرا في كل «وسائل» الوصف والتفسير والعاطفة ، لأن هذه قدرة فريدة للقصة وليس ثمة شكل أدبي آخر يعرض سلوك الشخصيات المتحيلة في عدادات سيكلوجية ودوامية في آن واحد . وعند هذه النقطة التي تحتاج القصة فيها إلى إزاحة من ثوب عنها في التفسير ، تبلغ اصطلاحات القصة أقصى تعقيدها[٢١] .

ولنقف عند أمثلة من قصص «تيار الوعي» لدى كل من «جويس» و «وولف» ، وهما من أكثر روادها . ولنلتمس النقاد في أعمال «جويس» المكرة حدور هذا التيار الذي نصح واستفر بوصفه ظاهرة لافتة مستحدثة في «عوليس» ، إذ يحدونها في قصته «صورة للفنان في شبابه» . التي نشرت مسلسلة في مجلة Egoist في الفترة من ١٩١٤/١٩١٥ ، ونشرت كاملة في ديسمبر ١٩١٦ وقد بدت غريبة على قصص تلك الآونة ، إذ جاءت قصة واقعية / انطباعية / بمزيج في وقت واحد ، حرص فيها بطلها على تسجيل تفاصيل عقله الباطن في أسلوب ذاتي صرف . وكان أصل هذه القصة هو قصة «ستيفن بطلا» ، وهي قصة قصيرة ، أثار «جويس» فيها المشاكل التي أدت به إلى أن يحولها في «صورة للفنان» ، وهي تهدينا إلى جوانب مجهوله من شخصية «ستيفن» ـ وهو اسم البطل في كل هذه الأعمال الثلاثة ، إذ أثبت فيها ما وآه عداء لروح الفنان البهية المتعطشة للمعرفة والعلم . وهي ـ على ما يعدها نقاد جويس ـ جزء من مخطوط «صورة الفنان» في مراحلها الأولى . وعلى الإجمال فهي تنقل إلينا سجلا ذاتيا لخبراته الفكرية والعنيفة في تلك المرحلة ، لصورته في مطلع شبابه ، التي أوضحها تحلله في «صورة الفنان» ، متتبعا مراحل نمو هذه الحياة الحساسة لدى شخصية بطله «ستيفن» . ثم تماها في شخصية «ستيفن ديدالوس» بطل «عوليس» .

هذه الشخصية تعكس جهاده الروحي في محاولته الكشف عن أسلوب يعبر به عن فكره وفنه ، إذ يضحي فيها بطريقة السرد التي تتبع نمو الفرد من حالة إلى حالة ، في سبيل إبراز حالات الاحتشاد النفسي دفعة واحدة بطريقة «تداعي المعاني وتيار الوعي» . وقد تميزت «صورة للفنان» ، بالتركيز الشديد والانبجار الداخلي ، ونجحت فيها الدراما (الحركة) عن مكانها للمونولوج ، حتى لكأننا نطل إلى عالم «جويس» في «صورة للفنان» من خلال ثقب في باب ، على حين أنا في «ستيفن بطلا» نرى كل شيء من خلال نافذة واسعة . وبذلك ظهرت ملامح من نظريه الخالدة الخاصة به ، إذ يبرز فيه فيها ملامح وصور للسوءات التي شكلت حياة «جويس» في كبرياته العقلي والنفسي في مرحلة شبابه ، وشكلت تطور وعيه الفني في مراحل حياته ، منذ بداية تعكيره إلى لحظة التنوير التي اهتدى فيها إلى تحديد موقفه من المجتمع والكنيسة والأهل والوطن . وفي فيها نفسه عن كل تلك المؤثرات .

وتضم هذه القصة خمسة فصول ، يتدرج فيها «جويس» من سهولة الأسلوب في الفصل الأول ، إلى أن يصل إلى درجة من التعقيد والغموض ، حتى تبلغ الذروة في الفصل الأخير . وفيها كشف عن معالم من فنه ، من حيث تداعي المعاني ، والتطابق ، والتناظر ، والتلميح ، والاستطان ، لكشف أبعاد شخصياته وهو بعرض القصة في شكل مناجاة ومونولوج وتأمل ، حتى لتعد كشفا لمستويات «لحظية تفكيره» النفسي »[٢٢] .

وفي هذه القصة ، خصوصا في الفصل الخامس والأخير منها ، يقدم لنا تفكيره عن طريق استعادة ذكرياته ، وهو في طريقه إلى الجامعة وفيها تتبدى كفاحه الروحي والفكري في إعداد نفسه ليكون فنانا ، إذ يسترجع قراءاته في «نيومان» و «جوته» و «إبسن» و «وليم جويسون» و «أرسطو» «وتوماس الإكويني» و «بلبك» و «فيكو» «ودانتي» ، ثم يقدم لنا «جويس على لسان البطل «ستيفن» مفهومه للاصطلاحات الفنية ، وللأشكال الأدبية الثلاثة الرئيسية الغنائي ، وفيه يقدم الفنان الصورة الفنية وعلاقتها المباشرة بذاته ، والملحمي ، وفيه يقدم الفنان الصورة الفنية وعلاقتها بذاته وبذوات الآخرين ، والشكل الدرامي وفيه يقدم الصورة الفنية وعلاقتها المباشرة بالآخرين ، لكن هذه الأشكال الثلاثة تتداخل لتكون وعاء طبيعيا لتبدأ فيه شخصية الفنان باحتلال المركز الغنائي أولا ، ثم تتحول عنه لتذوب في السرد الملحمي ، وفي النهاية تختفي تماما من الشكل الدرامي حتى ليظل الفنان «كخالق الكون داخل عمله أو خلفه ، بعيدا عنه أو فوقه لا تراه ، خارج الوجود لا يبالي ، يقلم أظفاره .**

وهذا إجمال لنظرية «جويس» الخيالية التي انتهجها في «عوليس» و «فينجانزويك» ، ورغم الشكل الملحمي لكل من هاتين القصتين ، فإنهما تحتفظان بالشكل الدرامي على ما اهتدى إليه «ستيفن» في «صورة للفنان» . وبطل «جويس» كما قال على لسان بطله خالقا «لا يبالي بقلم أظفاره» إذ ينخلي عن دور الروائي لشخصيات منبثة من الناس والحيوانات والجماد والأشياء التافهة ، وينحدث إليها في هذه القصص خليط عجيب ! منزل في حانة ، فتاة ، هرة ، عملة سائلة ـ ، موسوعة علمية ، لحن موسيقي ، أحلام ، طيور ، حيوانات ، وقد تحقق تطبيقا مثاليا هذه النظرية الدرامية التي أفضى بها على لسان «ستيفن» في الفصل الخامس عشر من «عوليس» .[٢٣]

وفي هذه «القصة» التي هي أثر من آثار الفن العالمي الخالد ووقائع الأدب الإنجليزي في القرن العشرين ، يتحدث فيها عن يوم من أيام «مستر بلوم Bloom» في مدينة «دبلن» الذي يعد أطول يوم في تاريخ الأدب العالمي ، في مدينة «دبلن» من الساعة الثامنة من صباح يوم الخميس ١٦ / يونيو ١٩٠٤ حتى الساعة ١٢ مساء إلى الواحدة ـ وخمس وأربعين دقيقة من صباح الجمعة .[٢٤] وفيها يحكي قصة ثلاث شخصيات هم «ستيفن» Steven و «بلوم» Bloom و «مولي» ، و«عوليس» يشبه في كثير من جوانب شخصيته «جويس» المتجول ، جواب الآفاق ، الذي ظل في منفاه بعيدا عن وطنه منذ ارتحل من «إيرلندا» إلى باريس منتقلا بين عواصم أوربية منذ عام ١٩٠٢ ، وهو

فى عرينه ظل عاكفا على فنه ، وعالم فكره ، وظلت فكرة « عوليس » تلح بخياله دون أن يهتدى إلى قالب فنى يصوغها عبره ، إلى أن اهتدى إلى « عوليس » بطل ملحمة « **الأوديسة** » لهومير ، إذ هداه إلى شخصية الرجل الماكر الذى استطاع أن يدمر أعداءه بحيله لا بقوته ، وهو والد لابن تتفتح عيناه على عالم عربيد حوله . كان اسم هذا البطل الإغريقى يجول فى ذهنه بين الحين والحين ، منذ عام ١٩٠٦ إلى أن تبلورت الفكرة فى ذهنه وحرجت عملا أدبيا مكتمل الكوين كالحين عام ١٩١٤ فى مدينة « **تريست** » حين دخت يراعته العبارات الأولى من قصة « **يوليسيس** » .. لكن الخط الدرامى الذى رسمه فى عوليس يتعبر منذ عام ١٩١٥ ، إذ ازداد احتفاله بشخصية الأب « مستر بلوم » « رب الأسرة المكافح » بدلا من احتفاله الشديد بشخصية الابن « ستيفن ديدالوس » الذى يرمز إلى « روميثوس » الثائر أو « فاوست » أو « الابن الضال » .

ويروح « **الأوديسة** » لهومير يمنحها فى شخصية « مستر بلوم » فى القصة ، من خلال فهمه لحواسه من « عوليس » ، وهى تحوم حول شخصية « بلوم » فى خطوطها العريضة ، و « حوليس » يتعرف مثل « رابليه » من خلال القصة على الأشياء عن « طريق الكلمات » لا على الكلمات عن طريق الأشياء ، ورغم حبه لدانتى أكثر من عبره من الأدباء ، فإنه لم يتخذ ألحان قصته من « الحطيئة والعقاب » أو « الجنة والنار » مثله ، لكنه على ما فعل « **بلزاك** » ، جعل قصته « كوميديا إنسانية » ولمستهوته الحياة الإنسانية ، التى اطرحها « دانتى » جبل بن هناك أوحه شبه بينه وبين « **فولتيرى** » و « **سويفت** » وفلاسفة العصور الوسطى المدرسيين على ما لاحظه مر من نقاده .

وفى « **عوليس** » يستخدم الطبيعية والرمزية ، جامعا بينهما ، يتردد بين هذه وتلك على تفاوت فى الاستخدام . والمذهب الطبيعى / الواقعى فى فنه ، خاصة القصص القصيرة ، يجلى بين أطوائه نفسيه المذهب الرمزى ، لكنه ينمى إلى المذهب الهيجلى ، وقد تأثر بلا شك بفلوبير « **وبلزاك** » ، وهو فى « عوليس » بنوع من فنون عرضه ، إذ هى تتلون بمزاج كل قارئ وثقافته . ومع كل قراءة جديدة . فهو بواحه الحلم بالحقيقة ، وتقف الحياة الذاتية حتما إلى جنب مع الحياة المادية ، وتمتزج الفن بالحياة ، ويختلط الذوق الرفيع بالسوقية المبتذلة ، كما تتصارع العقل الكلاسيكى مع العبثرة المبهجة .[٢٥] ويجمع بين الماضى والحاضر والزمان والمكان ، ويبتدع أسلوبا جديدا فيه بحث الجذور الكلمات فى لغات شتى ، ثم بعيد صياغتها ونظمها فى أسلوب مكتنف غامض فى التعقيد ، هو « بحث مختبرى » . ويستخدم « أسلوب تيار الوعى » استخداما على نحو لم يسبق إليه ، معبرا فى صدق عن القلق والحيرة وكل معاناة الإنسان المعاصر فى الغرب ، واستعان فيها بثقافته الغنية التى تمتد إلى فنون النحت والرسم والتصوير وفنون الرقص والموسيقى والمسرح . وكان لأساليبه الجديدة فى فنه القصصى ، تأثير حاسم فى القصة الحديثة هو البداية الحقة لتغيرها ، والنقطة التى بدأ منها انطلاق التجريب والتجديد منذ عشرينيات هذا القرن ، إذ كشف فى قصصه عن عبقرية فنية لا عهد لها ولا عهد للناس بمثلها ، وهى عبقرية أثارت الدهشة والذهول والحيرة لدى الأدباء ودارسى فنه . فى بادئ الأمر ، ثم ما لبثوا أن تفهموا جوانب منها وتأثروا بها وأصبحت إبداعاته الفنية فنا معترفا بها تأثرت بها السريالية والتجريدية واللامعقول ، ومسرح العبث .

وهو بث معارف فى هذه القصة وفى قصة « **فينجانروبك** » هى ثمرات حضارة برمتها ، مما أتيح لها من تقدم فى « علم النفس » « وعلم الاجتماع » وفنون بدائية ، وكشوف علمية مذهلة ، مما يجعل المجال لدراسته منشعب الطرائق ، صعب المرتقى ، ومما يجعلنا أمام « عالم بانوراما مذهل » يقدمه بين أيدينا هذا العبقرى ، وهو عالم يتجاوز الأفكار الأدبية إلى الفروق الحضية البسيطة فى « علوم الاجتماع » والنفس والأخلاق وغيرها من علوم القرن العشرين ، ويجعل فنه شديد الصعوبة أمام القصير .

لكن ربما أفصح عن آليات فنه ومجالات استكشافه لرؤاه عندما أفصح عنها فى نهاية قصته « **صورة للفنان** » محملا إياها بقوله : « الصمت والمكر والدهاء » .[٢٦] ورغم ذلك فإن أحدا لا يصل إلى جوهر رؤاه الفنية ومصادر خياله وإبداعه ، فقد ظلت حيرة النقاد تشارك حيرة قرائه ، ولم يشبعوا حفيفة عالمه ، الذى جعل الغموض يكتنف جوانب كثيرة منه ، وخاصة كلما أمعن فى التجريب والتنائى عن التقاليد الأدبية والفنية .. خاصة فى « عوليس » وفى « يقظة فينجان » ، مما يدفعنا إلى أن نتحمل ألوانا من العناء لقراءتها .[٢٧] لكنه « يستحق العناء المبذول لفهمه . لأنه يقدم أعظم نوع وأشده إدهاشا من أنواع « الأدب ــ الحلم » الذى عرفه تاريخ الكتابة »[٢٨] . بل إنها أثارت دهشة أكثر علماء النفس فى عصره « **يونج** » فقال مشيرا إلى الفصل الأخير منها : « .. أظن أن جدة الشيطان وحدها هى التى تعرف كل هذا عن سيكولوجية المرأة ، أما أنا فلا .. إن هذا الفصل يعتبر عقدا من الدرر النفسية »[٢٩]

ومن أمثلة فنه فى القصة ، مفرد على لسان « بلوم » متعهد الإعلانات بعد عودته من رحلة يوم شاق منحولا فى أحياء « دبلن » بحثا عن زوجته « مولى » لا تفارق ذهنه . فيراها فى كل شىء ويعود إليها دائما ، فهى مرفأ له ووطن ، فى نهاية حولته اليومية المضنية ، يتحد لمسه حين يأوى إلى الفراش بحوارها وضع الحبين فى رحم أمه :

« الطفل الرجل ، مهد ، الرجل الطفل فى الرحم
رحم ؟ مهد ؟
بسرعة .. لقد طاف
مع ؟
سندباد البحار .. »[٣٠]

وفى الفصل العاشر الذى يحمل عنوان « الصخور الصالة » **The Wandering Rocks**, الذى يستخدم فيه فن المونتاج ، نجد أن المطر هو شوارع دبلن ، فى الساعة الثالثة بعد الظهر ، والدم والدورة الدموية هى العصو ، والفن هو الميكانيكا ، والنون هو عوس فرح ، والرمز الحواطون ، والأسلوب هو المتاهة ، وهذا الفصل مثال للفصول الثانية عشر ، إذ تتزاحم الحوادث فى المكان ، خلال ساعة من الزمن

وهو أدق مثال لاستعمال «المونتاج المكاني» إذ يتوقف فيه عنصر الزمن أو يكاد بما يتحرك بسرعة في المكان دون مقدمات.[٣١]

وعلى هذا النحو سارت «فرجينيا وولف» (١٨٨٢ ـ ١٩٤١) في قصصها، فهي تلتمسة وهبة لعل أستاذها «جويس»، وأهم قصصها في هذا الاتجاه «إلى المنار» To The Lighthouse و «مسز دالواي» و «الأمواج». وهي تنظر إلى العالم على أنه عالم صور وأسرار. صور غريبة سريعة. وأسرار خفية في نفوسنا وفي الأشياء من حولنا. وهي تعبر في قصصها عن هذا العالم بهذه الصورة الروحية مما يشبه الشعر الغنائي أو الصوفي، وتأثرت بفن «جويس» في تيار الوعي وطورته حتى أصبحت أعظم كتابه من بعده، خاصة في قصتها «مسز دالواي» ١٩٢٣ التي تحكي فيها قصة يوم كقصة «يوليسيس» وأحداثها في يوم من أيام شهر يونيو كيوليس أيضا، وتلتقط أحداثا عارضة يسيرة تافهة وتسجلها، وكأنها شطحات صوفية، حافلة بألوان الهذيان والفكر المبعثر وتظلها «مسز دالواي» تسجل كل انطباعاتها، لحظة بلحظة وهي ووجة لعضو في البرلمان الإنجليزي ولها ابنة في السابعة عشرة من عمرها. وتقيم حفلا لعيد ميلادها، وتستعد لهذا الاستقبال منذ الصباح فتخرج لشراء الأزهار وتتكلم مع الخدم وترشدهم، ثم تستعرقها طول اليوم مشكلة الوجود والحياة والعدم. تستخدم فيها كل تكنيك تيار الوعي لكن على درجة أقل تعقيدا مما استخدمه «جويس». ولا يستخدم على لسان الشخصيات إلا اللغة العربة على غير ما فعل «جويس». أما قصتها الثانية .. «إلى المنار» ١٩٢٧ فهي تعود إلى التساؤل الذي رددته في رواياتها السابقة عن معنى الحياة. مرددة على لسان «للي بريسكو» التي ترسم لوحة زيتية بنفس الحيرة في محاولة أخرى للإمساك بالحياة وبالتجربة الدائبة، وهي في ثلاثة أجزاء، «النافذة» و«الرحلة بحري» و«ثم المنار»، والبطلة «مسز رامزي» تنوي القيام برحلة إلى المنار من أجل الصغير «جيمس» على الرغم من تحذير الوالد من وعورة الجو، وفي الجزء الثاني يبقى المنزل خاويا وتتقدم الشخصيات في السن وينهدم المنزل بمرور الزمن الذي يمر كأنه ومبض البرق، وتموت مسز رامزي واثنان من أبنائها. ويحكم الرماد في كل شيء، ويعود الأشخاص في الجزء الأخير إلى المنزل وتتم الرحلة وتنتهي «للي بريسكو» من إتمام لوحتها، ثم كانت «الأمواج» سنة ١٩٣١. وهي قصيدة نثرية. وفكرة «القصة» هي أمواج التجارب وهي تتكسر فوق مجموعة من شخصيات ست، ونرى من خلالهم مراحل حياتهم المتعاقبة حتى الموت. ويجري فيها البحث عن الحقيقة التي يدوك في النهاية أنها موجودة في ثنايا كل خبرة، ولكن العقل لا يستطيع تجريدها. والكلمات عاجزة عن التعبير عنها. وهي في هذا كله تبعث فلسفتها في الحياة عن طريق قصصها المنهجة بتكنيك (تيار الوعي) مؤكدة أن الإنسان لا ينهدد شيء مثلما يهدده فقدان الصيرة والحياة الدائبة. وتنادي بمد العلاقات الحميمة بين الأفراد والتعاطف والحب. فيها يولد الإنسان الكامل الذي يتمتع بكامل إنسانيته ودائبته، ومن هنا دعت في قصصها ومحاضراتها ومقالاتها إلى الاهتمام بالحياة والالتفات إلى ما يزخر به هذه الحياة لأن الحياة ـ على ما تقول هي ـ هالة مضيئة، غطاء يصف شفاف يحيط بنا، من بدايته الوعي إلى نهايته وليست الحياة سلسلة من مصابيح العربات مصطفة بشكل متناسق، ليست مهمة الروائي، أن ينقل هذه الروح المتنابهة، غير المعروفة وغير المحددة، مهما كشفت من نقص أو تعقيد، بأقل ما يمكن مما يختلط بها من أشياء عرضية أو خارجية؟[٣٢]

وهكذا تتحدد ملامح «تيار الوعي» الذي بدأ على يد «جويس» في عشرينيات هذا القرن، واكتملت ملامحه عنده في أوائل الثلاثينيات، وتأثرت به من بعده «وولف» وغيرها من الروائيين، وأصبح ثورة في الأدب الروائي في العالم. كما تأثر الروائيون في أمريكا وفرنسا وامتد تأثيره فشمل القصة القصيرة، والشعر مثل «إليوت» و«إزوراباوند» الذي كان صديق «جويس». وقد كتب إليوت شعرا حافلا بالأسطورة والرمز في الحقبة نفسها التي كتب فيها «جويس» قصص «تيار الوعي». وأثرت في تحويل مجرى القصة في الأدب العالمي، وما زال تأثيرها واضحا في مجرى القصة العالمية، ومنها قصتنا العربية. على تفاوت في نبي عنصر أساسي. أو عناصر أخرى فرعية من «تكنيك هذا التيار».

على أن «تيار الوعي» لم يكن الثورة الأخيرة التي عرفتها القصة العالمية. فقد حدثت اتجاهات جديدة في الرواية بعد الحرب العالمية الثانية، وإن كانت أقل تأثيرا من تيار الوعي. على المستوى العالمي، لخصوعها لفلسفات تعيسة أودهرت إبان تلك الحقبة، وربما جمعت أصداؤها، وأخصر تأثيرها. وأهم هذه الموجات الجديدة هي «الرواية الوجودية» متأثرة بفلسفتها وكان أشهر كتابها واحدا من فلاسفتها المعروفين هو «جان بول سارتر». الذي كتب بوحي فلسفته كثيرا من المسرحيات والروايات مثل «الغثيان»، وكاتب شهير آخر هو «ألبير كامي» في «الغريب» و «الطاعون». وقد حاولت هذه الفلسفة أن تعيد إلى الإنسان الثقة التي فاقدت أهوال الحرب الثانية بيبه وبينها. ولذا جعلت الإنسان هو محور فلسفتها ومدار أفكارها. وبادرت بحرية الإنسان التي تتمثل في اختياره، والاختيار نفسه هو الطريق إلى الالتزام في موقف تتحدد به علاقته مع الآخرين على ما يبادي به «سارتر» وانعكس في أعماله وقد اهتموا بالفكرة أكثر من الشكل. ولذا عبروا بالمضمون المعبر عن موقف بدائه متأثرين في ذلك بمدرسة «السلوكيين الأمريكيين»، على ما بينهم من تفاوت، ورفضت الوجودية أن يكون للإنسان «عالم داخلي» يلتقط على ما في روايات تيار الوعي التي رأوا كما يربطون الواقع. ولذا فإنهم عبروا بالوصف الخارجي الكاشف، بلا تدخل من الكاتب، عن الحالة النفسية للإنسان. وقد سخر «الوجوديون» من «تكنيك تيار الوعي» بوصفه وسيلة للكشف عن أثر المجتمع في الإنسان الذي لا يتمتع بوجود كامل مستقل. إذ تفرض التقاليد والمواضعات الاجتماعية نفسها عليه. وتلقي به دائما في مواقف الخصومة مع مجتمعه كذلك. هناك أصحاب «الرواية الجديدة» المعتمدون على «المدرسة الشيئية» ولم يفرقوا بين رواياتهم وبين سيناريو الفيلم. وتسمى رواياتهم ـ كما في السينما ـ الموجة الجديدة. وهي تتمثل في أعمال جيل جديد من الأدباء أبرزهم «كلود سيمون» الذي كتب قصة «العشاش» سنة ١٩٤٧. و«ماركريت دورا» في رواياتها «قنطرة في مواجهة الباسفيك» سنة ١٩٥٠. و «ألان روب جرييه» في روايته المحاة Les Gommes سنة ١٩٥٣ «وناتالي ساروت» سنة ١٩٣٨ في رواياتها

«اللامعالات» وعبرهم ممن بادوا برواية جديدة تقوم على الاهتمام بالشكل، وكان ذلك ثورة سهم على الوجودية التي حملت المضمون له العلة، وهي مدوسه فيها ثورة أيضا على المدارس التقليدية، لأنها ترفض أن تكون عناصر الزمن والحدث وما يتصل بحياة الإنسان مقياسا للكون، كما تثور على «نباتو الوعي» لأنها ترفض أيضا أن تكون الذات مقياس الكون. وهي في حملتها ترفض ربط الأدب بالإيديولوجيات على مانرى الوجودية. وقد أسهم نفر منهم في ترسيخ هذه الموجة الجديدة، فكتبوا عنها كتابات مثل «نحو رواية جديدة» لحربيه، «وعصر الشك» لناتالي ساروت على أن هناك رهطاً يكتبون روايات لايتقيدون فيها بأنحاء بعينه

وإذا انتقلنا من ذلك كله، لنقف أمام إنتاجنا الروائي العربي نجد لنا، أنه تأثر بأصداء هذه التيارات والثورات الجديدة في الأدب العالمي. خاصة في مصر، وائدة التجديد في الأدب العربي الحديث في شتى فنونه وأنحائه. ولقد عرف أدباؤنا الروائيون هذه الاتجاهات وقرأوها وفهموها حتى وهم يكتبون أدبا واقعيا، مثل **نجيب محفوظ** عميدنا الرواية العربية، فقد كان ملما بأنحاء «**نباتو الوعي**» واستمع له في الفترة التي كان يكتب فيها «**رفاق المدق**» وكان على علم **بجويس** .. **وكافكا وبروست** وكان النقد يوجه إليه أنه يكتب بأسلوب القرن التاسع عشر آنذاك، وهو يبرر ذلك بقوله «..لكني وجدت الشجاعة أن أكتب الثلاثية بنفس الأسلوب. لنفسي بأنه المناسب للتجربة التي أقدمها». [٣٤] ولذلك، فإن المناخ عندما أصبح مواتيا، استخدم «الإيقاع الروائي» في ضوء هذه الأساليب والتيارات الفنية الجديدة، ومن أبرزها نباتو الوعي على مانمثل - مع تفاوت في نمي عناصره أو بعضها - لدى «مصطفى محمود» في «**المستحيل**» و«**أوائل السنينات**»، وهي رحلة في عقل إنسان اكتشف فجأة أن العالم الذي يعيش فيه هو كله وهم وخداع وريف وكذب حتى أصبح يعيش مجردا من الإحساس على مانتمثل في وعي «حلمي» بطل الرواية، وهي من بدايات الروايات النفسية الناضجة في أدبنا الروائي. واستخدم فيها «المونولوج الداخلي» استخداما فنيا. كذلك نرى «**نجيب محفوظ**» يتصدى بموهبه الفنية الفذة فيكتب «**اللص والكلاب**» سنة ١٩٦١، «**والسمان والخريف**» سنة ١٩٦٢ مستخدما «**نباتو الوعي**» أروع استخدام. وتتوسل بالمونولوج والرمز لتعمق شعورنا بالشخصيات في حركاتها النفسية، ويرتفع به فنه ليقدم بعدها «**الطريق**» سنة ١٩٦٤ «**والشحاذ**» ١٩٦٥، «**وثرثرة فوق النيل**» ١٩٦٦، «**وميرامار**». وتتجلى فيها جميعا سيطرته على فن الرواية الحديثة، إذ يوظف الرمز والأسطورة أو أحاسيس الغثيان إلى جانب «المونولوج» و«تحري الذات» في أعماله الفنية خاصة «**الطريق**» و«**الشحاذ**» و«**ثرثرة فوق النيل**»، لتعبر عن أولئك المحبطين الذين لايجدون روابط تجعلهم منتمين إلى واقعهم، إلى جانب استخدامه له في بعض قصصه القصيرة على أن جيلا من الشباب الذين وهبهم الله قدرة على التجديد والأصالة. ونرجو أن يجددوا نورة في روايتنا المعاصرة، قد نعمقوا هذه الاتجاهات العالمية الجديدة، وأخذوا منها نخط عبر قبيل، وتأثر رهط منهم بنباتو الوعي، على مانجد لدى «**عبد الحكيم قاسم**» في «**أيام الإنسان السبعة**» (سنة ١٩٦٩) الذي صور لنا من خلال بطلها صباه في الغربة، ومأساة عليه من تعبير في وثوبة له، واقعية ناضجة بالشاعرية، استخدم فيها التداعي وأسلوب الذكرى من خلال تقسيم الرواية إلى فصول، جعل كل فصل منها وثبة زمنية لمرحلة من حياة البطل في الغربة والمدرسة على مأساة فيها من تعبيرات. وكذلك نرى «**محمد عوض عبد العال**» في «**سكرمر**» التي عبر فيها عن كل نباتات الوعي، من خلال نباتو وعي واحد لإحدى الشخصيات. وعبرهم كثيرون لايتسع المجال هنا للتنويه بإبداعهم ونما لأعمالهم الروائية من نضج وإجادة من التيارات الأدبية في عالمنا المعاصر.

* * *

أما القصة اللبنانية فإنها تأثرت - مثل المصرية، والعراقية والسورية وغيرها من روايات المنطقة العربية - بهذه الاتجاهات الجديدة، وإن ظلت مصر بإغداقها الساحقين العرب جميعا[٣٥] هي الرائدة في مجال الإبداع والتجديد، ولكن لايعيب عنا أن نوه بدور لبنان في ازدهار الرواية العربية منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ودورها لايبكر في استجابة أدبائها المبكرة لدعوات التجديد في أشكال الأدب وفنونه، ومشاركتهم إخوانهم المصريين في الاضطلاع بدور الريادة والتعريب والإبداع، وعي عن البيان النبوي بدورهم في إقامة الصحف والمجلات وهجرتهم إلى وطنهم المصري وإسهامهم في إقامة المجلات والصحف، ولمعرفة أكثر أدبائهم باللغات الأجنبية خاصة الفرنسية، فقد أسهموا إسهاما حيا في نقل ألوان من فنون الأدب وخاصة الأدب الروائي في شكل مسلسلات في صحفهم اللبنانية أو في الصحف التي أسسوها في مصر، بجانب ماكانوا يبدعونه فيها من ألوان الفن القصصي

غير أن هذا الدور الريادي كان في كثير من الأحوال يتجه إلى الرواية التاريخية أو الاجتماعية منذ محاولة «**ناصيف اليازجي**» في «**مجمع البحرين**» ومحاولات ابنه **سليم البستاني** (١٨٤٨ / ١٨٨٤) التي كان ينشرها في مجلة «**الجنان**» مثل رواياته التاريخية «**زنوبيا**» و«**بدور**» ومثل رواياته الاجتماعية «**الهيام في جنان الشام**» (١٨٧٠) و«**أسماء**» و«**بنت العصر**» التي استلهم أحداثها وشخوصها من بيئته اللبنانية[٣٦] إلى محاولات «**جورجي زيدان**» (١٨٦١ / ١٩١٤) في الرواية التاريخية. وزيادته معروفة في هذا المجال، وكذلك «**سعيد البستاني**» (ت. ١٩٠١) في قصصه «**ذات الخدر**» و«**سمر**» ثم «**إلبس البستاني**» و«**فرح أنطون**» (١٨٧٤ / ١٩٢٢) و«**بولا حداد**» ١٨٧٢ / ١٩٥٤. و«**يعقوب صروف**» ١٨٥٢ / ١٩٢٧ و«**جرجي**» ١٨٣٣ / ١٩٣١ صاحب «**الأضحوكة المتكسرة**» (١٩١٢) التي أوحى فيها جبرانه العاطفية في لبنان مع سلمى وتركيب روماسيتها أثرا في الرواية اللبنانية، هي وأقاصيصه «**الأرواح المتمردة**» و«**عرائس المروج**». وفيها تناقش قضايا اجتماعية تشبه قصة «**سلمى كرامة**» في تناول صادق. و«**أمين ناصر الدين**» في «**عادة نصري**» (١٩١١) مستوحيا تاريخ لبنان في عهد العثمانيين، و«**وأمين طاهر جبر الله**» «**المرأة ملك وشيطان**» (١٩٠٧) و«**ومخائيل نعيمة**» (١٨٨٩) الذي بدأ بكتب **الأقصوصة** منذ نشر «**سنبلها الحديدة**» (١٩١٤) وكانت أقصوصته الأولى ثم «**العاقر**»

(١٩١٥)[٣٧] غير أن له قصصا ذات معنى فلسفي هي . «**مذكرات الأرفش**» ، و «**لقاء**» و«**مرواد**» وكلها معبرة عن ، فكره الكوني ، ونظره التصوفي . وقد كتبها بعد عودته من المهجر إلى لبنان سنة ١٩٣٢ ، وهي أقرب إلى ، الخرجمة الذاتية الفكرية » المعبرة عن اتجاهاته الفكرية «إذا تجاوزنا عن بعض الشروط اللازمة لهذا القالب الفني ، إذ استوحى حياته الفكرية والتأملية والشعورية في هذه الروايات ، ومزج فيها بين الحقيقة وعناصر متخيلة» .[٣٨]

هذا إجمال شديد لمحاولات الجيلين الأول والثاني في الرواية اللبنانية . منذ رواية النهضة إلى الحرب العالمية الثانية ، أما بعد هذه الحرب فنجد جيلا ثالثا أسهم فيه بعض رجال الجيل السابق عليه ، مثل ، **مارون عبود** » في ,روايته «**فارس أعا**» التي كان ينشر بعض فصولها في مجلة «المكشوف» ، وبشرت بعد وفاته ، وهي رواية تاريخية ، كتب فيها عن القرية اللبنانية مستوحيا فيها معاناتها في العهد العثماني ، والثانية «**الأمير الأحمر**» تاريخية كذلك استوحى فيها تاريخ لبنان أيام حكم الأمير «بشير الشهابي الكبير» وبستخدم السرد والتقرير والمباشرة ، وليس فيها حرص على فنية الرواية .

لكننا إزاء الجيل الثالث من الروائيين نجد أنفسنا وجها لوجه أمام تجربة ، ومعالجات أكثر حرصا على تكنيك الرواية ، واحتفى بها بعض الشباب المثقف . ولعل «**سهيل إدريس**» في طليعة هؤلاء بثلاثيته «**الحي اللاتيني**» ، ١٩٥٤ و «**الحندق الغميق**» ، ١٩٥٨ ، «**وأصابعنا التي تحترق**» (١٩٦٢) . ومن قبله «**توفيق يوسف عواد**» في ـ روايته «**الرغيف**» (١٩٣٩) .

وتجدر الملاحظة هنا أن روايات «**سهيل إدريس**» وخاصة «**الحي اللاتيني**» **كان لها تأثير بعيد المدى في المناخ الأدبي الروائي في لبنان ، وحظيت باحتفاء الأدباء والنقاد ، وكانت مثلا يحتذى في تكنيكها والحاحها الفكري النابع من الفكر الوجودي . ففيها يصور غربة الشاب العربي المثقف من خلال تصويره حياة البطل ـ مع «لبنان» و«مارجريت» حين يسافر إلى باريس في بعثة دراسية ، ثم مع «جانين مونرو» التي يهجرها بعد صدق عاطفتها وإخلاصها له ، وهو يحتال عليها في سهولة معيبة ، وعدم أبها تحمل جنينا ، وبرغم حبه لها ، لما يربطه من تقاليد تشده إلى أمه المسيطرة . وإلى أخته ، وإلى «ناهدة» المتحفظة . ويسود إحساس بالتمرد على «سلطة الأبوين» كما يسودها التحرر التام من قيود التحريم التي تفرض الرقابة على المؤسسة الخمسية ، على ما يتمثل في سلوك «سامي» بطل الرواية الأولى ـ والروايتين الأخريين وما أطول تلك المصححات التي صور فيها في صراحة وجرأة ، مغامرات البطل مع الفتيات الفرنسيات ، خاصة هؤلاء الثلاث اللاتي تعلق منهن بواحدة هي «جانين» أكثر من غيرها ، وعكس من خلال هذه التصريحات تهم الشاب الشرقي إلى الجنس ، في ظمأ لا يرتوي ثم لا يلبث أن ينتهي البطل من دراسته في باريس ، ويعود إلى وطنه «بيروت» ليتحول إلى الدفاع عن القضايا الوطنية أو القومية على ما تعكسها صفحات عديدة من الرواية ـ ثم يعاود في «الحندق الغميق» تقديم صورة الشاب المتمرد ، على «سلطة الأبوين» ، ليحسمه من خلال ملامح باهرة ومواقف رافضة حتى لتصبح هذه الصورة ، هي المثل الذي يحتذيه الأدباء الشباب في لبنان ، وبخاصة صاحبات الإنتاج الروائي مثل «**ليلى بعلبكي**» في روايتها «**أنا أحيا**» (١٩٥٨) ، وفي ,روايتها «**الآلهة الممسوحة**» (١٩٦٠) المتأثرة فيها بالجاه «**إدريس**» على نحو واضح ، بعكس تأثرها بفكرة الوجودية عن حرية الفرد إزاء تقاليد المجتمع ، وضرورة تحديد موقف للتعامل مع مطالعه إزاء هذه التقاليد . ولذا نرى في هاتين الروايتين ، من خلال تقديم شخصياتها خاصة ، شخصية البطلة ، أنها تعكس «**ظاهرة الاحتجاج والتمرد**» على وضع الأنثى في خضوعها للتقاليد . وللرجل . كما تنعكس فيها الحرية الجنسية التي يمارسها الأبطال . وكذلك فعلت «**ليلى عسيران**» في روايتها الأولى «**لن تموت غدا**» (١٩٦٢) . وفي روايتها الثانية «**الحوار الأخرس**» (١٩٦٣) . ودائما نرى في هذه الروايات ، صورة الفتاة المتمردة على المجتمع . وعلى السلطة الأبوية ، أو سلطة الرجل بصفة خاصة ، والفتاة المحررة في سلوكها الجنسي هي التي تغلب على كل هذه الروايات ، وقد لاحظ ذلك حتى «**الدكتور سيد الساح**» ورأى في هذه الروايات ، أن جنس يبدو فيها خارجا عن المسيح الروائي .[٣٩] وإلى تأثير الفكر الوجودي الواضح في الرواية اللبنانية المعاصرة ، الذي عبر عنه بعض كتابها وعلى وجه الخصوص كاتباتها ، مستجيبين في ذلك لطريقة السرد القصصي المعروف في أكثر أعمالهم هذه ، فإننا نجد من تأثر من الكتاب «بتيار الوعي» مثل **توفيق يوسف عواد** في «طواحين بيروت» (١٩٧٢) ، واستخدم «المونتاج السينمائي» ، و«الموبولوج» استخداما عكس فيه فهمه لتيار الوعي ، وهما نشأ بالحرب الأهلية في لبنان . كما استخدمه «**حليم بركات**» . وهو من أصل سوري على ما صرح هو نفسه من محاصرة له بدمشق عام ١٩٧٩ ، وليس لبنانيا ، لكنه أقام في لبنان خلال دراسته في مراحل حياته الأولى ، وتأثر بمناخها الأدبي على نحو ما[٤٠] . وهو في روايته «**سنة أيام**» (١٩٦١) يستخدم الرمز والتداعي والأسطورة . ويتناول «القضية الفلسطينية» ، ويقدم إلينا «المجتمع» بأسره ، إذ يجعل البطل في الرواية ، هو هذا المجتمع . وليس هو الفرد ، «وشخصياتها تعاني ما يعاني هذا المجتمع ، من هموم وأزمات وأعباء ... تصورت فيها مدينة وهمية سميتها «دير البحر» . وأعني بها «فلسطين» ، نواحه تحديا وحصارا . وكان الخيار بين أن نستسلم أو نكافح ، فاخترنا الكفاح .. » على ما جاء على لسانه .[٤١] وكذلك فعل في روايته الثانية «**عودة الطائر إلى البحر**» ، إذ حمل فيها البطل ـ كسابقتها ـ هو المجتمع كله ، وليس البطل فردا أو أفرادا ، واستخدم قدراته الفنية التي تجلت في حدقه استخدام الموبولوج والمونتاج السينمائي والحلم والأسطورة وهو من الفلائل الذين قدموا روايات تصور القضية الفلسطينية هو والروائية «**ليلى عسيران**» التي كتبت بعده بسنوات روايتها «**عصافير الفجر**» (١٩٦٨) . وقد عاشت مع الفدائيين في بعض مواقعهم ، وروت أحداثا حقيقية استخدمت المسيح الروائي لتقديمها ، ولم تراع التسلسل الزمني أو ذكر الأسماء الحقيقية[٤٢] ، وكانت هي و «**حليم بركات**» **من القلة الذين تناولوا بإنتاجهم الروائي في تصوير «القضية الفلسطينية» . يضاف إلى روايات «غسان كنفاني» ، و «فهد أبو خضرة» و «سحر توفيق» وغيرهم ممن تناولوا**

تصوير القضية الفلسطينية إلى مجال الفن القصصي بعد أن كان قد استأثر بها الشعر، وظل تصويرها مقصوراً عليه وحده، وهم بهذه الروايات والأعمال القصصية القصيرة لبعض الكتاب الفلسطينيين، طرحوا «قضية فلسطين» ليشارك الفن القصصي الشعر في معالجتها. والروايات والقصص القصيرة الفلسطينية، تعتمد - مثل هذه الروايات اللبنانية التي نحن بصددها - على الميل إلى التذكر واسترجاع أيامهم وذكرياتهم الماضية في وطنهم السليب، على اختلاف بينهم في مستويات الفن وممن يدونون رواياتهم من اللبنانيين إلى هذا الاتجاه أيضا «يوسف حبشي الأشقر» في روايته الأولى «أربعة أفراس حمر» (١٩٦٤) التي استخدام فيها المونولوج والتذكر والرمز والهذيان، وعكس فيها إحساسا بالعبث تمثلت في مصير بعض أبطالها الذين يموتون أو يؤثرون النفي الاختياري. وأكمل في روايته الثانية «لاتسد حذور في السماء» (١٩٧١) تتبع الشخصيات التي أفلتت من «المصير العابث» - على مايراه - في روايته الأولى، مستخدما فيها «نيار الوعي» على درجة أفضل.

ومن سار على نهج هذا التيار أيضا «إميلي نصر الله» التي كتبت ثلاث روايات في هذا المجال، بدأتها بروايتها الأولى «طيور أيلول» (١٩٦٧)[٤٣]، والثانية «شجرة الدفلى» (١٩٦٨)[٤٤] والثالثة «الرهينة» (١٩٧٤)[٤٥]، وفيها جميعا تصور الريف اللبناني - وهي تنفرد في هذا الاتجاه - وتركز اهتمامها إلى وضع المرأة في هذا الريف، متعلمة كانت أم غير متعلمة. وتلح فيها على نقل صورة «الفتاة» المغلوبة على أمرها، وضياعها دائما في عيار التقاليد القاهرة، وشعورها في هذه البيئة بالفراغ الروحي، وبالغربة إزاء ذلك القهر، كأنها «معزل.. ألا تروه؟.. إنه فدري. أود الانعتاق..» على حد تعبير «ربا» «بطلة» «شجرة الدفلى» التي أمضى بها شعورها الكامن بالقهر الاجتماعي إلى الانحناء، لتكون ذكراها غصة في حلوق أهل قريتها، مثل «زهرة الدفلى»... مظهرها جميل وطعمها مر»، وهو طعم سام يجلب الموت.[٤٦] وهذا القهر يعرس في نفوس شخصياتها النسائية «الخوف» دائما، يظل مسلطاً فوق «رؤوسهن كالسيف» حتى يسقط في النهاية، ويدمر الحد الفاصل بين العقل والجنون؛ وما الخوف في رواياتها، إلا غلبة الرجل على المرأة وجنونه وأنانيته، حتى ليؤدي بها هذا الواقع إلى الانحناء، على ماحدث لشخصية «نورما» - في «الرهينة»[٤٧] التي ماتزال - رغم أنها كانت في الثلاثين، تعيش حالمة تحلم على نفسها أوهام الحب الذي جيل بينها وبين تخفيفه، فهي تخلق في ذكرياته في حلم دائم، وهذيان مستمر. وأصبحت بذلك الجنون أسطورة من أساطير القرية. وما ذلك إلا لأن واقع القرية هو الذي حولها إلى أسطورة. هذا إلى ما يسود رواياتها من ظل لأثر الواقع النفسي في حمل شباب القرية إلى الهجرة منها إلى المدينة، أو إلى بلاد بعيدة كأمريكا، وماهذه الهجرة من أثر في حرمانها من الشباب، وهم مصدر فوتها ونمائها وثرائها، وماهذه الهجرة إلا بسبب فقر القرية الذي يحملهم في خوف لايرحم. سواء أكانوا رجالا أم نساء. لكنها في رواياتها تكاد تقصر نظرتها على المرأة وتخصها بعنايتها بأسرها، وتصويرها دائما عاطفة «الخوف» قد تجسمت في نفسها لعوامل القهر، حتى لقد جعلتها في حالة خوف دائم، مما جعلها غريبة المجتمع الريفي والمدني على حد سواء، وستوى في هذا المرأة المثقفة وغير المثقفة؛ لأن المثقفة التي نالت قسطا وافرا من الثقافة، ظلت معه أنها ستنال حريتها، لكن هذا العلم - مع ذلك - لم يدفع عنها عائله هذا «الخوف» على ماتعكسه من خلال بطلات «روايتها الثلاث» مستعينة بتداعي المعاني الذي يفسح المجال للشخصية أن تستعيد ماضيها خاصة في القرية اللبنانية، مستحضرة كل مامر بها من مظاهر الخوف والقهر والعنت وقد اتخذت «الكآبة» كل شخصياتها من «القرية».

في «طيور أيلول» تستعيد «مي» ذكرياتها في قريتها التي نشأت فيها وعرفت لنشأتها حظا من التعليم، وتعتمد على القرية، حيث تنحصر ذكرياتها. وهي تقدم تمادج لما فعلته الأوضاع القاهرة في الريف من تهوين من قدر الأنثى، وإخضاعها للأعراف دون ما مراعاة لإرادتها وعاطفتها، حتى لو نالت حظا من التعليم، فهي مقهورة أبدا. لقهر الرجل إياها، ولأنانيته. وهي تستعيد هذه الذكريات من خلال قصص لفتيات ثلاث. الأولى «مرسال» التي كانت تحلم بالرواح من «واحي» الذي دفع إلى الهجرة للمحاجر، ويروجوها من «حون» المهاجر صديق أخيها في المهجر، لكنها وعم زواجها، تظل طوال عمرها، تحلم بلقاء «واحي» والثانية «نجلاء» لاتتروج «كمال» الذي بادلها العاطفة، بل تفرض عليها المقاليد الرواج من آخر،[٤٨] وكذلك الثالثة «ليلى» التي تتروج من كهل تسمى بعد هجرته من القرية باسم «سايمون» بعد ماكان اسمه «سمعان»، وقد زوجها أهلها منه تحت إغراء الدولارات، لكنها ضحت «لإنقاذ عائلتها من الفقر».[٤٩]

والكآبة في كل ذلك، تستحدم التداعي، حين تستدعي «مي» ذكرياتها هذه عن الفتيات الثلاث وقصص حبهن المخفق، وزواجهن المفروض، وكأنها تستدعي أحلاما، كما تستعين بالأسطورة أو الخرافة الشائعة في القرية، وتوظفها فيها، لتمزج بين مشاعر «مي» وبين ماتحمله تلك الأساطير من إيحاءات، كاستخدامها لأسطورة «الغفار»، و«أسطورة» «باب السكرة»، «حيث شاهد أبو خليل حد حدقي الحية الرائعة تمشط شعرها بمشط الذهب» على حد تعبير البطلة «مي». وأسطورة أخرى اسمها «أبو نواف» الذي يخلو إلى «طاحونته» بعد خلائها من الناس في الليل، ليخلو مجاعة من الجن احتالوا طاحونته لإقامة حفلات الرقص،[٥٠] وكأنما هذه الأساطير قد فتحت وعي «مي» على عشرات الأساطير غيرها والكآبة إلى ذلك، استخدمت «المونولوج» «والحلم وحلم اليقظة والهذيان في رواياتها الثلاث»، لتعكس مشاعر البطلات ولاسيما «الخوف» الذي أحاطت تجسيمه في كل شخصياتها النسائية في هذه الروايات، على ماسلفت الإشارة. وإلى «الخوف» وحده يعزى إخفاق الحب لدى شخصيات «طيور أيلول» وهو الذي كان وراء «انتحار» بطلة «شجرة الدفلى»، لأن خوف «لا» من الفضيحة «العار حدا بها للأخذ بمشورة «بودعاس» لتزويجها من «نحول» على عمر مانهوى «البطلة» مما دفعها إلى الانتحار؛ والخوف هو نفسه الذي كان سببا في «حون» ووريثا التي كان اسمها «سهير»، وتركت بطله «الرهينة» مذكراتها عندها، لأن خوف الأهل من فضيحة الحب التي شاعت عن «روريا» في القرية، دفعهم إلى المجاولة بينها وبين تلك العلاقة، شأن موقف أهل القرية دائما، إزاء عاطفة الحب

لكن «الخوف» كما عكسته هذه الروايات، في نجاح وافتداد، كان متمثلا بصورة شديدة الإشعاع والإيحاء، في شخصية «وانية الحي» بصفة الرهيبة. فقد حاولت أن إجادة في تصوير الخوف الذي يستحوذ على شخصيتها ويسيطر على عالمها الداخلي. وعلى كل سلوكها وتصرفها في عالم الواقع. وهي في كل الرواية تعكس صورة عجيبة لتأثير الخوف في تصرفات الإنسان استجابة لـ استفز من كوامنه. إذ نجد لنا مدعورة من سطوة «نمرود» الذي يعمل والدها لديه. ويفرض سيطرته عليها وعلى أخريات بأسرها. وقد وهبها الروائية منذ ولادتها استجابة لرغبة هذا الثري المتسلط إذ طلب منه أن يحس الطفلة روحا له. وسلح الخوف باسطاله حد خطها شخصيته «نمرود» في كل لحظة تحدها نفسها بالتحرر من قبضته حتى لتبدو صورته مجسمة في صورة طيف يطرق بابها ليلا وهي مع «مروان» زميلها بالجامعة ـ الذي يبادلها العاطفة وتنتمي الإطلاع من إسار خوفها من «نمرود» تتكلل علاقتهما بالزواج. لكنها تحس بسبب هذا الخوف. حتى لتستسلم للاحلام والأوهام، وبرامي لها في احلام يقظتها كانوسا تحبها. تجول بينها وبين حريتها. والمكانة في كل ذلك. تقف متميزة بين الروائيات الفلسطينيات. إذ قصرت فنها على الريف. وعلى الاحتجاج على وضع المرأة فيه. وأضافت جديدا حين التقطت نظلالها النسائية من الريف. وعالجتها سواء أنبت هذه الشخصيات في الريف. أو انتقلت إلى المدينة بغية التعليم. واستخدمت في معالجة تلك القضية في فنها الروائي. عناصر غير قليلة من «تيار الوعي» ـ على مانبين. وذلك الاتجاه ايضا جديد على الأدب النسائي الروائي في فلسطين. إذ تعتمد صاحباته في المقام الاول على الأسلوب السردي في تكنيك رواياتهن. لكنها تتفق معهن في نفس موقف الاحتجاج النسائي. وبالتأثر بأطراف من الفكر الوجودي في محاولتها الدفاع عن حرية المرأة إزاء مواضعات المجتمع. وبأطراف من العنبة التي تعكسها من خلال تداعيات بعض شخصياتها تأثرا بكل من **المركيز كافكا** او **كافكا** حين تظهر جبانين حلوا من المعتي. وتقف رواياتها متميزة كذلك بمثل صورة للمرأة المسيحية ووضعها في إطار الأسرة. وهو مالا نعثر عليه إلا قليلا في الرواية النسائية

وتشبهها في خواص من هذا كله. الأديبة «**حنان الشيخ**» وهذه الأديبة لها ثلاث روايات أحدثها رواية «**حكاية زهرة**»[٥٦] التي صدرت في ربيع ١٩٨٠. وهي تعكس ماسبقه من امتلاك لأدواتها الفنية. على نحو يختلف عما نجده في روايتها الأولى «**انتحار رجل ميت**» (١٩٧٠)[٥٧] والثانية «**عرس الشيطان**» (١٩٧٥)[٥٨]. وفيها جميعا تستخدم «**تيار الوعي**». وتجعل تلك التقريرات على لسان الشخصيات اساس الصياغة الروائية في كل منها. وتجعل فيها كلها عناصر من هذا التيار. حسب استخدامها. وتتفوق في توظيفها بعاليها الفنية. ومن ثم فهي تطرح السرد القصصي. وتنحيه جانبا عن سائر الروائي. على مافعلت «**إميلي نصر الله**». وقد حددت اتجاهها هذا منذ روايتها الأولى التي تقدمها على لسان البطل. تنقل إلينا من خلالها عالمه. فهو في السادسة والاربعين من عمره. متزوج من امرأة لاتعمل. وله ابن في سن المراهقة. وهو صحفي شهير. يعيش أزمة نفسية. وثما من أثر بشأنه الأولى. «ها انا اعيش نفسي. لم تعد امي التي سأنصت لإنسان آخر. ولم تشترط علي أن أنصت لإنسان آخر أو أفكر فيه»[٥٩] على ما جاء في المونولوج الداخلي لهذا الرجل. في مستهل الرواية. مما جعلنا نتوقع أن تكون أمومته راجعة إلى عقدة «أوديب» حين تمضي في متابعة الرواية. لكن الكاتبة تكشف نفسها عن سر أزمته في الصفحات التالية. إذ قد فقد رجولته إلى حد تضخم إحساس الشك لديه. في انتماء ابنه إليه أو «إلى اي إنسان آخر». لكنه لم يكن من ذلك الصنف من الناس الذي يستسلم. لأمر وقع عليه وانتهى». بل يحاول عقد علاقات مع فتيات صغيرات أو مراهقات. إلى أن يلتقي ذات مساء بإحداهن في حفل. ولم تكن تتجاوز العشرين. طفلة عابثة لاهية يحس نحوها بعاطفة. ويوهم أنها تبادله إياها «..كانت تتمدد على أريكة وترسم على الأرض والجدران ... في الشقة بسوم وكلمات حفظتها «دانيا». «أنا احمل بنت في العالم». «انت لاحب سواي». كان يبحث في كهولته وأمومته عن «أم وهي أصغر من أن تكون امي». لانها طفلة صغيرة عويرة فيها أنانية الطفل وفسوته. كان يبحث عن عاطفة الأمومة بتعويضه ما فقده من رحولة. أو سآمة مع زوجته المستسلمة التي لاتثور ثورة إعجابه حتى حين تعلم بعلاقته بهذه الفتاة الضحلة التي كان أحرى بها أن تكون العلاقة بينها وبين ابنه. ويعيش في أومة التردد الخوف من علاقته بتلك الصغيرة (ص ٧٨). ثم بهيها. ولابثت ان يندم ويفر. السفر ملتمسا التسلوي. لكن حبها يظل في قلبه. ويظل يحلم بأشواقه نحوها. واشواق الجسد إلى الأحرجات. حتى بانعات الجسد كانت رعشته الذهبية بهمو

لاأدري ماتحمله هذه «القصة القصيرة» من دلالات هي في مصير مبدعها. وبما كانت تلمح من خلال مضمونها. إلى «حالة القلق الاجتماعي» وإلى الازدواج في شخصية الرجل من خلال مانتقله من تداعيات «البطل» من تخطه مع زوجة. يفرض عليها قيودا ولايرضى لها أن تغير الخلات او ترتدي القصير من الثياب. أو أن تغير لون شعرها. لكنه مع ذلك يستبيح لنفسه علاقات مع تلك الشابة الصغيرة. ومع أخريات. بل مع نساء الليل. والكاتبة لم تصرح بان شعوره مع هؤلاء كان طافحا بالتفوز والاشمئزاز. ولعل في ذلك مايلمح إلى الاحتجاج الخفي على سلوك الرجل الذي ينتمي إلى هذا الطراز من الرجال.

على أن البطلة، رغم مافيها من طفولة. فإن صورتها تعكس التحرر الشديد. فهي جريئة شديدة الإقدام في لقاءاتها معه. خرج معه إلى أماكن بعيدة عن المدينة وتتعامل معه في صراحة مكسوفة. وتلتمس الأعذار للقائه. إذ تكذب على امها متعللة بزيارة إحدى صديقاتها. وحين تعلم ألا حدود من علاقتها به وهو على هذه الحال من فقدان الرجولة. تقيم علاقة جسدية مآخر. وربما في ذلك السلوك ما يحمل معنى التحرر من قيود الخمس المفروضة على الفتاة.

على أن هذه القصة القصيرة التي جاءت في ستة وثمانين صفحة. حافلة بملامح نبار الوعي التي وظفتها في روايتيها التاليتين على نحو اشد امتلاكا لها. كاستخدام الرمز مثل «الصحراء» الذي استخدمته

في رواياتها الثانية ومزا للشعور بالملل والتيه ، (ص ١٠ ، ٨٥) أو الخليد الذي ومرت به إلى شعور بعنبة الحياة على نحو ماحملت في «فرس النهر» . أو لستخدامها «الحمام» (ص ٣٦) ، وهذا الرمز مستلح على توظيفه في رواياتها الثالثة ليحمل لها دلالة شديدة العمق . بل إن الرمز ليتمثل بقوة في عنوان القصة نفسها . ربما «يكون هذا الرحل المبت» ومرا لموت هذه المظاهر السلوكية الشاذة التي تظهر الرجل في المجتمع بشخصيته الازدواجية على نحو مانتقل من تداعياته وذكرياته ، وربما كان هذا السلوك هو انتحار من جانب الرجل الذي يتسمى لمثل هذه الشخصيات المريضة وفي نهاية البطل إلى الحيرة والتردد والقلق . ماشي بهذا التشدد والتلاشي والعدم .

لكنها هنا لا تحمل بالأسطورة . والحلم ، وكشف جوانب العديدة للعالم الداخلي . مكتفية بكشف جوانب باووة من هذا العالم . ـ وبرغم ذلك ـ كانت هذه الرواية إشارة إلى طريقها الروائي . الذي تحاول فيه توظيف عناصر هذا التيار . وكانت خطوة على هذا الطريق . تشير إلى قدرتها على مواصلة المسيرة إلى الافضل . فهي تتوسم خطى فيها ، وتبحث عن طريقها في مجال الإبداع الروائي . وقد حملت من عناصر الفن التي ستوظفها في أعمالها التالية على نحو أفضل . كما كانت الطفولة هنا باووة بذكرياتها على لسان البطل . وهي في حملتها حافلة باللغة الشاعرية ذات الإيقاع الموسيقي . والعبارة الشديدة الإيحاء . الحافلة بالدلالة ، خاصة حين تكون رواء «حوار مطوف» يقطع به مونولوج البطل . أثناء نقف أمام «حوار شاعري» ، سواء أكان هذا الحوار بين البطل وبين «دانيا» . أم بينه وبين روحته أم بينه وبين احد أصدقائه أما لغة الذكريات فقد خلت من العامية التي تكثر من استخدامها في الروايتين الثانيتين . مما جعل القصة كلها . تبدو وكأنها قصيدة نثرية .

أما في روايتها «فرس الشيطان» فإنها خطت فيها خطوة أفضل . إذ عكست فيها جوانب من الخصائص التي تعكسها روايتها الأخيرة من حيث اعتمادها إلى وسيلة الحلم . وخاصة حلم اليقظة . واستخدام الرمز على نحو أشد نضجا لإيحاءاتها . كالحمام (ص ٣١ ، ٨١) وهو هنا رمز للطهر . وكالصحراء . «والملح» وقد استخدمتها في القصة السالفة على ماسلف ـ ومثل «ربيئة العمام» (١٠٩) وهو هنا يحمل دلالة حسية أما الأحلام فقد كانت لاتخلو من «الكابوس» (ص ٥٨) . وهذه الأحلام والكوابيس يحلى استخدامها لها في رواياتها الأخيرة استخداما فنيا له وظيفته الهامة في تكنيك الرواية . إلى جانب ماستخدمته هنا من أحلام اليقظة (ص ٧١ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٢٠ ..) . وهي فنيا تعكس على لسان «البطلة» أحلامها المستمدة بمشاعرها وأفكارها الواعية . مندمجة عليها في لغة «مروان» الذي قابلته وهي في طريقها إلى الإسكندرية على ظهر باخرة فعلقت قلبها . كما استخدمت «الطفولة» وهي تقفر لتحتل أكبر اقسام الرواية ، وتمثل أكبر حواسها . وتوظف هذه العناصر كلها ، عن طريق «التداعي» الذي يحكي لنا قصة البطلة «ساوة» التي بدأت تستعيد ذكرياتها وهي باوحة بعيدا عن بيروت ، في صحبة زوجها «مروان» الذي «عبر ليحاضر في الجامعة بهذا البلد الذي يوجد في قلب الصحراء . وهي من أسرة «شيعية مسلمة» ، مهاجرة من الجنوب اللبناني ، وأبوها كانت له تجارة واسعة وتابعت دراستها في القاهرة ، بعد إتمامها المرحلة الثانوية في بيروت ، وهي تستعيد من خلال ذلك كله مراحل حياتها التي تعيها منذ أن كانت طفلة صغيرة . منتقلة من حاضرها إلى تلك المرحلة الأولى من مراحلها ، مارة بمراحل صباها وشبابها . أو مستخدمة التداخل في الذكريات والتواجد في الخواطر لتنقل كل تلك المراحل عن طريق المونولوج الداخلي «للبطلة»

وهي تعكس فيها كفاحها مع التقاليد والقيود التي فرضها «الأب الحاج» الذي كان شيعيا شديد التمسك بمعتقداته إلى حد وأنه فيها متزمتا . بعض بالبكاء متأثرا بسماع القرآن ، بعيد كثيرا ، شديد الطيبة إلى حد السذاجة . حتى ليقع فريسة لخداع شريكه ، (الرواية ص ٦٤) ، ويرفض الاحتكام إلى القضاء . وإلى حد وقصه استدعاء طبيب لعلاج أمها مما يتسبب في موتها ؛ وإلى حد بقائه في المنزل واعتصا الانتحار ـ كسائر الناس ـ إلى الاحتماء بالملجأ من وابل حدث في بيروت . اعتقادا منه أن ذلك هرب من قضاء الله . ونقيض من دوحة التوكل عليه سبحانه وهو شيد عصي ، يصرها حتى يراها مرة ، وقد خلعت الحجاب وهي صغيرة (ص ٦١) وبحثها على الصلاة وعلى البوص للسحور في رمضان ، لكنها كانت «تملأ بطنها خارج البيت» . وهي في هذه الذكريات تعكس جانب التحدي لسلطة الأب الذي أشرف على تربيتها ـ تعرفه جدها بعد موت امها منذ أن كانت في الثانية من عمرها . إذ إنها ترفض إطاعة الثياب كما ترفض أن يضع على رأسها الحجاب (ص٧٥) وهي في المدرسة الثانوية حتى لتستطيع في النهاية التحرر من إسار هذه القيود التي فرضها أبوها المتزمت وكانت سببا في كراهيتها إياه . وقد اصمرت منذ صغرها أن يصر على الانتقام منه وتواجهه بكل مظاهر التحدي (ص ٨٣) .

والقصة في إجمال ، فيها معالجات فنية تعكس تطور الكاتبة من حيث استخدام تيار الوعي ، وهي أقل تمردا واحتجاجا على وضع الفتاة اللبنانية من «كل من» ، «تعلبكي» و «عسيران» ، و «نصر الله» ، وإن كانت الحرية في علاقات الفتاة بالرجال واضحة ، لكنها أقل حدة وتعريا من مثيلاتها ، وغم مغامرات البطلة في «مصر» مع الشاب في نوادي القاهرة ومعامرتها المثيرة مع «الممثل العالمي المشهور الذي التقت به في لندن . وهي في هذا تستعين بأوصاف صريحة للحس (ص ١٠٩ . ١١٥ . ١١٧ ـ) ، تستخدم فيها ألفاظا صاروخة تعاود تكرارها وهي تصور أجواء من الرواية تنتمي إلى باب «الأدب المكشوف» . ووعم ذلك ، فإن ماتتميز به هو إطلاعنا على جديد من وضع «الشيعة الجنوبيين» في بيروت . وهي تعرض قضيتهم كما تعرضها في روايتها الثالثة دون تحيز . «عائلات هذه الغرف بجت من الجنوب . لتحافظ على بطاقة العاصمة ببيروت للمتاجرة ولتقدم ولاءها إلى كل حذاء معبر . أما نساؤهم فيبتطرن مع الثياب» . (ص ٧٦) . كما أن الجديد هو استخدامها لتيار الوعي على درجة أكثر نضجا ، ولكنها تعتمد في لغة «الحوار» وفي لغة المونولوج والتداعي أحيانا . كثيرا من الألفاظ العامية باللهجة اللبنانية التي لايفهمها الكثيرون . على نحو مافعل في رواياتها

الثالثة ، حتى لم يعد يلتفت أحد إليها ، والتقط الفاطأ من العامية عامة في العراق والأدباء منذ فترة بعيدة ، ترجع إلى «حديث عيسى بن هشام للمويلحي» في بداية القرن العشرين ، فقد استمروا على لغة وسطى لنقل الحوار ، حتى لا يفوق هذه العامية المتلقي عن تذوق جمالية العمل الفني ، وأبرز مثل على ذلك هو «عنوان الرواية الثانية نفسه» ، [155] يظن أن الكثيرين لا يعرفون أن «فرس الشيطان» هو حشرة كبيرة خضراء ، اسمها في لسان «الضوط» ، ولسعاتها مؤلمة . ـ هذا ـ بعد ما هذا الإسم من دلالة ورمز يشير إلى تحدي البطلة لحدبا فيه إيلام ، إلى ما في القسم الثاني من الرواية من «سرد» يعتمد على «المونولوج» منذ وكوب البطلة طهر السبعة وحتى أحداثه من تفصيلات تتناقى مع الضرورة السببية (89 ' 155) يبدأ أبها في روايتها الأخيرة «حكاية زهرة» ، تعمق إحساسنا بما تحمله بطلة الرواية «زهرة» من مواقف الاحتجاج على سلوك الوالدين ، وبالإحساس بما تطبع به الحياة الخالية في «لسان» من الشرور والبشاعة ، التي تدكيها هذه الحرب ، وبما تطبع به من تناقض بين سلوك الناس وأفكارهم ومشاعرهم ، وأحيانا تنقل إلينا إحساسا بالعبث ، رغم ما يأتي على لسان البطلة من فقرات لسان تذكر فيها اسم الله ، وتجعلها شخصية فلقة حائرة مترددة بين الشك والإيمان ، والعبثية والمثالية ، وهي تواصل بذلك مسيرتها التي بدأتها في رواتيها السابقتين ، ولاسيما «فرس الشيطان» المحافلة تعاظم التردد والتحدي ، متأثرة فيها بتيار الوجودية المسيطر على الإنتاج الروائي لدى شباب الرواية اللبنانية في أيامنا ، لكنها ، رغم عثة هذه الاتجاهات فيها ، تستطيع على الدوام الصمود في استخدامها «تيار الوعي» ، وتبدي تفهما عميقا لا استخدامات عناصره .

على أن الجديد في هذه الرواية ، هو تصويرها ، لبشاعة هذه الحرب الدميمة اللعينة ، من خلال تصويرها معاناة «البطلة» «زهرة» التي كانت الحرب الدافع وراء سقوطها الخلقي والنفسي ، وسقوط الذين اكتووا بنيران الحرب من حولها ، ولكن تلك الحرب ، رغم بشاعتها ـ على ما نقلت إلينا أحداثها الدامية ـ فإنها لا تنسى أن تصور لنا فيها ـ صدى للموجة السائدة ـ صورة القتاة المتمردة على سلطة الأبوين المتحررة من كل قيود وخاصة ما يتصل بقيود الجنس ، وهي في اتجاهها إلى نقل بشاعة الحرب الأهلية ، من الهيئة القبيحة التي ظاهرت هذه الصورة الخائنة الشريرة لحياتنا العربية المعاصرة ، في رواياتهم ، على ما يتمثل في «طواحين بيروت» لتوفيق يوسف عواد التي حمل إلينا من خلالها بدءا نشأت بالحرب اللبنانية ، و«سنة أيام» سنة ١٩٦١ لحليم بركات التي نشأ فيها حرب ١٩٦٧ ، و«كوابيس بيروت» سنة ١٩٧٦ لعادة السمان (السورية) التي حدثتنا عن هذه الحرب ، ونقلت صورة حية لوقعها ، ونشأت بدوافع الحرب التي حملتها راجعة إلى الجنس ، وإلى «النظام الجنسي» الذي يوجهه سادة الحكام وأنصارهم ، وقد تواطؤوا مع الصهيونية ، لكن هذه الرواية فيها تجسيم لحرب لبنان بنوع خاص ، وهي بذلك حمل مضمونا سياسيا إلى جانب ما تحمله من أفكار أخرى متأثرة الاتجاهات الفكرية لشباب الرواية اللبنانية

على أن ما يهمنا في المقام الأول في هذه الرواية ، هو تكنيك «تيار الوعي» الذي استخدمته الكاتبة في صياغة نسيجها ، من خلال مضمون السبعة [156] وهي تنقل إلينا عن طريق ذكريات البطلة ، حياتها وعلاقاتها بعالمها الخارجي ، في الفصل الأول من القسم الأول (خمسة فصول) جاءت التداعيات على لسان البطلة عن ذكريات طفولتها الباكرة ، ونحدثنا تلامح بارزة من تلك الطفولة الشقية المعذبة ، مع أمها التي كانت تصحبها معها كلما كانت تذهب إلى لقاء صاحبها ، وفي «الثاني» على لسانها كذلك ، و«الثالث» على لسان حاتما ، هاشم علوش» الذي تنقل إلينا فيه انتماءه السياسي إلى حزب الفهميين السوريين ، ونعمق إحساسنا جانب من الصراع الحزبي في «لسان» ، «والرابع» على لسان ووجه «ماجد» ، «والخامس» على لسان «نصه» بالقسم الثاني» في فصلين : «الأول» على لسان زهرة تصور فيه الحرب ، والثاني ـ وهو بمثابة الفصل السابع والأخير ـ هو أطول الفصول (ص ١٣٨ / ٢٢٧) وأشدها احتفالا بالرمز والشاعرية ، وفيه تحمل كل ما مضى من ذكريات وعلاقات أسرية أو اجتماعية ، من خلال تصويرها بشاعة الحرب ـ وهي تلح على استدعاء ذكرياتها التي أطلعتنا على كثير منها في الفصول السابقة عليه ، وعلى تكرار الوقائع والذكريات الخاصة والماضية على لسان البطلة وتعمد إلى تكرار «لازمة» أو أكثر كصورة من صورات «تيار الوعي» وهي تستغل المونولوج الداخلي للشخصية ، مازجة دائما بينه وبين ذكريات البطلة الخاصة ، وتجاربها الذاتية ، فهي ذكريات تنفذ إليها فقرا لتزج بنفسها في مونولوج الشخصية ، وعلاقة ذكريات البطلة بالآخرين علاقة واضحة تفتقر إلى التحوي المراد في العمل الفني ، وربما كان إقحام الذكريات إلى حد حشرها الدائم بذكريات الشخصيات الأخرى ، نابعا من فهم غير دقيق لاستخدام المونولوج والتداعي والتذكر الرمزي في خلال الشخصية ، فلتلك الشخصية تصور ذاتها تصويرا مستقلا ، وإذا أراد الكاتب أن يصور شخصية من «مطقة ماوراء الكلام» ، «أو اللاشعور» فيه في هذه الحالة يدعها تتذكر عفويا لا إراديا ، ويصور لنا تلك العفوية بكل ما يتاح ، دون أن يخلط بين ذكريات الشخصية الرئيسة وبين ذكريات الشخوص الأخرى على نحو مقصود ، وربما كان هذا أول ما يلحظ الدارس لتلك الرواية

وهي في ثناياها الرواية ، تنقل لنا حكاية البطلة «زهرة» التي تستجمع خيوطها من ثنايا الرواية ، وتنقلها لنا من خلال المونولوج الداخلي ، والاستبطان والتداعي ، والديالوج الخارجي ، وتجمد الزمان ، وتنقل البطلة من المحطة الحاضرة إلى الماضي القريب أو البعيد ، ثم تعود إلى الحاضر لتقطع التذكر إثر كلمة على لسانها أو لسان شخصية سواها ، وتنقل لنا الحاضر عن طريق الحوار المنطوق ، ومن خلال ذلك كله تم تحياتها ، فهي حياة مادة متفتحة حاصله على الجنس في المدرسة ، ذميمة الوجه في الثلاثين من عمرها ، ولدت لأبوين من أسرة من الجنوب ، الأب شرس «إبراهيم» محافظ متشدد ، كان يعمل في شركة «الترام» وأحيل للتقاعد ، (ص ٢٨) ، أما الأم «فاطمة» فهي غير متعلمة ، وهي بأنم ما سيء تعلم روحها مع صاحب ، وتصحب البطلة وهي طفلة ، إمعانا في التداوي والتحدي والخداع ، لكن الأم غرست في دم الطفلة بذور الخيانة ، وفي ذلك نبوة عما ستحدث لها من استجابات لمواقع هذه الخيانة وقد صنعت هذه مكونه في نفسها ، ونمى هذا الكبت في شخصية البطلة وشعورا دائما ، جعلها

تعيش وراء الأفق تحلم بخواطرها الدفينة ، في كل لحظة من لحظات حياتها وفي كل سلوك ، وتفجر إليها ذكريات هذه الطفولة الآثمة . فتذكر دائما ملاعبها المحببة التي تظل علينا مدى أن نقع أعيننا على «الكلمة الأولى» من الرواية إلى آخر صفحاتها .

وهذه الذكريات تظل عليها حين وقفت خلف الباب في الغرفة المظلمة وتلتصق هي وأمها في الحائط . ويسري في عروقها «خوف» سري إليها من أمها وما هي إلا لحظات حتى يدخل «الرجل السمين» الغرفة . وكانا في طريقهما إلى هذا الرجل يمران بطريق ليس هو الطريق الذي يقطعانه إلى عيادة «الدكتور سوف» الذي يعالج الطفلة . على ما كانت تقول أمها . لأن طريقها إلى هذا الطبيب كان به حدائق «عليه لطخات سوداء ، والوطواط الذي يهجم كل ليلة على شجرة التوت .. وبلوط الحدائق المقفل ينفع كحلية أرجوانية» (ص ٩ / ١٠) . ومنذ هذه اللحظة عرس في نفسها الخوف الذي يظل يطاردها طوال حياتها وننقله إلينا بعناصر كثيرة من عناصر تيار الوعي في ثنايا الرواية . ونشيع في كل أحيائها ، حتى ليصبح «الخوف» كأنه عنصر أساسي من عناصر بنا، الرواية منذ تلك اللحظات الماكرة في نفسها . وكما عرس فيها «الخوف» وحائط دماغها ، كذلك عرس فيها الكذب والخداع ، وقد كانت أمها دائما تؤكد للطفلة البريئة أن هذا هو مكان الطبيب وتصدقها . ثم أنها استطاعت فيما بعد أن تتبين أنه غير الطريق ، إلى ما عرس فيها من خيانة وشناعة استقرت في «اللاشعور» بقدر ما هو «أحمد» ثم بكمل تعليمه ، وكان أبوه يأمل أن يتم تعليمه في أمريكا ، وهو يكبرها بسبع سنوات (ص ١٧٨ / ١٨٠) ولا يلبث أن تحبه الحرب إلى «فناص» وبقع فريسة للمخدرات ويلتد بإدمانها شأنه في ذلك شأن كل أقرانه الفناصة . ولأنها تعيش في بيئة محافظة ـ «عم حبابة أمها ـ كانت منقبة ، حسنة السيرة ، في ظاهر سلوكها ، منوفة في دراستها . وإن كانت تصرح بأنها فقدت العذوبة ، وأحبهست مربي وكان بينها وبين «مالك» الذي أعواها وأفقدها عذوبتها (الصناعة أو الريفة) وكان متزوجا يحمل دائما في حرص صور زوجه وطفله في حافظة نقوده . ولم تكن تحبه . وكان صديق أسرتها وأخيها (٣١ . ٣٢ . ٣٦ . ٣٩ . ١١٨ . ١١٩ . ١٣٣ . ١٨٠) . وقد تزوجت عن طريق خالها من «ماجد» المهاجر إلى أفريقيا لكنها تفشل في زواجها ، وتعود إلى بيروت لتعالج من بوادر «صرع هستيري» أصابها هناك للمشاجرات العنيفة بينها وبين زوجها . ولم يبينها من تناقض حاد

لقد غرست أمها رعبة تناول هذه الفاكهة المحرمة وطلت هذه الرعبة الدفينة وراء الوعي «رغم ما غرسته فيها من التحريم والخوف والبشاعة ، وجثمت هذه الرعبات لتظهر طوال الرواية حتى لتتداخل في ذكريات الشخصيات الأخرى ، وتداعياتها طوال الرواية ، وكانت هذه الذكريات ، تمثل في أعماقها الدفينة وأحلامها في النوم واليقظة انطلاقا أو حنينا إلى عالم آخر فيها وراء الأفق ، يفلتها من عالم الظاهر الدميم ، ومن أسوار بيئتها الشقية ، وكم كانت تحس في هذا الواقع المحيط بها ، بالزنزانة والكآبة والسآمة ، وبالاختناق الأنفاس وتتأمل وسائل الحركة في صدرها ، وكأنما شدت إليها بأثقال من حديد ، حتى أحلامها هذه .

عدت وكأنها معلولة بأصفاد متصلة من الملالة والكآبة ، تتأثر برشاشها على نحو «لاإرادي» بما طفحت به نفسها من هذه الذكريات وما إن تلتقي برحل «فناص» «نص حرب» حتى تستسلم له ، وتلقي بنفسها بين أحضانه . وهي ملتذة حس وتي ، وتعدو أشد ما تكون الأنثى بالكا ، لعلها تلقي بنفسها إلى شيء ساحر خلاب ، ظل يراودها طوال عمرها . حائما في «منطقة اللاوعي» ، هذا الشيء كله عاطفة وتوتر ، انتشاء ، وهذيان وعربدة . كم كانت تظهر في ثنايا ذكرياتها حالات وأحلام أشبه بحالات المرض ، وأحلام المحمولين ، أوهديان المحمومين . وهي حين تستسلم للغريزة كأنما تستسلم إلى حتم عربد طريف ، مستعذب . يبعدها عن الوجود الحس حتى تشحبه جامدا ، ليبدو بعيدا غائما متواريا في ظلال السحب والدخان التي يعقدها قذائف المدافع والرشاشات ، وظلال الرعبة والخوف التي يصرها حول البيت أب فناص ، وأم خادعه . وهي ترحل معه في آفاق الخيال إلى بقاع نائية عن هذا الواقع الدامي الذي لا طاقة باحتماله . لكنها تصحو بعد محاولة السبات ـ من عالمه الخيالي المستعذب . على حقيقة الواقع البشعة ، فتقع صريعة رصاص فناص ، بكأنها ضحية الحرب أو الكبت أو الخوف الذي دفعها إلى معاشرة بائسة . ولكونها تبغي من وراء عملها أن تظهر صورة مجسمة للفاجعة النفسانية التي تقع فريسة التقاليد أو الحرب ، تراها تتوسل بتيار الوعي . لتنقل لنا مشاعر البطلة الموجعة الخانقة أبدا ، المنطوية على نفسها تكبت في أعماقها ميول الجراف ، رغم أنها تظهر الهدوء والاستسلام

وهي تطلعنا على عالم البطلة الحي اللامرئي . عن طريق التداعي والتذكر اللاإرادي «منتقلة من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي ، ثم مرتدة إليه . على نحو ما تعكسه من خلال فصول الرواية كلها . فالحادثة تذكرها بالحادثة ، والذكرى تستدعي أخرى ، في قبض وحرمان وتعبير وثابة ، وهي كلها ذكريات ملفعة بالحزن والأسى والحارب مجففة أليمة ولنأخذ مثلا من «الفصل الثاني» الذي حكى فيه على لسان البطلة ذكرياتها في «أفريقيا» . والبطلة تقوم بدور «الراوي» في تلخيص حياتها في تلك اللحظة التي تستقبل فيها حياة جديدة مع زوجها في إفريقيا . وتبدأ الفصل بي الحاضر حين استقبلها «خالها» في المطار . في زيارة له قبل أن تتزوج تتضح في نفس المذبحة التي يقيم فيها وتستهله بقولها «كنت أنتظر أني سأتعرف على ملامح خالي لحظة نحط قدماي في مطار إفريقيا . وعدم أن رؤيتي له لم تتجاوز خمس مرات خلال حياتي كلها . فهو لم يزرنا قبل هربه إلى إفريقيا» لكنه ظل موجودا أبدا كان ، وكيفما كان . في أحاديث العائلة . وعلى لسان جدتي : وفي قلوب حالاتي خاصة حالتي وهاء التي تكررني بعامين فقط . كل شيء يتعلق خالي هذا كان جديا عن المألوف . حديثه طريقة حياته . أصدقاؤه . طعامه . فقد كان يمكن من وقت إلى آخر عرفة بستأجرها في بناية قريب الجامعة الأمريكية .. » (ص ٢٢) . ثم نسترسل في الذكريات في تحميل للزمن الحاضر كاوة النفوذي إلى الماضي على هذا النحو ثم عائدة إلى الحاضر في قوله لها بالمطار عند استقباله إياها «أنت البنت الوحيدة» الباقي كثر بقاءه . مشيرا إلى تعرفه إليها من خلال القادمين . ثم ننقل لحظة من

الحاضر حتى وصولها لمنزل حالها حيث يدور بينهما حديث ، ويحاول ملامسة وجهها . عم صمتها دات ليله إلى السيما لمشاهدة «فيلم» ، فحاطها بيده وشد على كتفها فتململت وحركت يدها بعيداً.. ما عدت أرى شخصيات الفيلم وما عدت استوعب شيئاً وانتقلت فجأة إلى غرفة صغيرة في الشام ، واستبقاطي لأرى أمي تفقر كالمجنونة «من تحت شراشف الرحل ...» (ص ٢٥) هذه الحادثة التي ألمت بالبطلة في مرحلة الطفولة ، وتذكرها تتبلاتها ، وإيرادها ذكرى أمها التي تحمر مجرى عميقاً في نفسها ، وهذه تذكرها بأخرى متبلاتها مع ابن خالها الذي مد يده وهي في الصبغة وكانت نائمة فوق جدها ، إذ حاول الاعتداء عليها . ثم تسترسل في ذكريات متعلقة بها وبأمها وهي كلها تتعلق بالجنس وبكرو حكاية أمها مع «الرحل السمين» . ولكنه هذه المرة بتفاصيلها في الصبغة . وتعود إلى الحاضر لتنقل حواراً بينها وبين خالها حينما اقترب من «فراشها فحاولت الانتحار . وترتد إلى الذكريات الأليمة في تدفق واسترسال «تداخل مكررة ماضي تفله مما يصل عمالها الحسية . ثم تعود إلى نقل فقرة من حوار في الحاضر بينها وبين خالها حين عرض عليها الزواج من صديقه «ماجد» لقد قلت أن أتزوج من ماجد» .

على اننا نلاحظ في «الفصل الثاني» . الرتابة التي تمي من صيغ الروائي . ولا تتفق مع صيغة تدفق الذكريات التي تدفع بحرية أو انسياق . ولكن الكاتبة في الفصول الأخرى تجعل السبيل للذكريات لتتدفق تدفقها التلقائي العفوي . وإذ تدخلت ذكريات البطلة مع ذكريات الشخصيات الأخرى . كما نلاحظ في هذا الفصل إلحاح البطلة على ذكريات طفولتها خاصة ما كان منها متصلاً بالجنس والحماية على ما سلف

وقد نتج على استخدام **ذكريات طفولتها** إلحاحاً جلب الملل أحياناً بكثرة ترددها وتكرارها في أكثر من موضع في الرواية . بل في «الفصل الواحد» على ما يعكسه الفصل الأخير . إذ تعمد إلى تكرار ذكريات طفولتها الشقية البائسة . وذكرياتها الحسية المتواترة عن المجتمع . وهذا تؤخذ على التكنيك الروائي أو تسترسل البطلة في تذكر ألوان من الحوار بينها وبين نفسها . أو بين شخصية أو أكثر في الفصل نفسه في حوارها مع أحبها «وقد يبرر ذلك انها قد تعمد أن تعكس بتداعي الحرب من خلال هذه الإطالة . لكنها تلحأ هنا إلى التكرار إذ اعتادت ما سلف إطلاعنا عليه من تأثير الخرب المدمر[١٥٧] . وفي استخدامها **للمونولوج** . لهذه الأداة في عدد قليل من مواضع الرواية . وخاصة حين يكون على لسان البطلة المفردة نفسها بالذكريات المنصفة . وهي تدخل المونولوج في الآخر . «ويريد من تعميق إحساسنا بالحالات النفسية المختلفة للشخصيات في حالات السلوك المتبادل بينها . والانفعالات الناجمة عن هذا السلوك «وإن كان السرد ينسرب إليه ، «وحديث الغائب» يستغرق الحظي محتلاً مكان المونولوج ومن أمثله ذلك عندما تحكي بوادر شعورها بدواء الحمل من أثر علاقتها بالقناص إذ تنقل المونولوج على لسان البطلة عاكسة الشعور بالدواء عندما كانت لديه . وبدور بينهما حديث سمعته فيه يقول «يمكن تعب» . وتتذكر ما كان يحكيه لها من مغامرات صباه وشبابه فتلحأ إلى «ضمير الغائب» «تحدثني عن محاولة انتحار أوشكت من أجله وهو في سن السادسة عشرة ، ثم تحدثني عن محاولة انتحار ابنة سفير أجنبي» . (الرواية ص ١٩٧) وكان في وسعها أن تنسه إلى مثل هذه الحالات التي لاستخدمها كاتب «تيار الوعي» إذ لا يلجأ إلى «ضمير الغائب» ، بل يجعل الشخصية تصور نفسها بنفسها لتكشف عن أعماقها النفسية مستعينة بعناصر هذا التيار الموحيه على ماوقفت إليه في بعض أجزاء الرواية . حين استعانت بالرمز والبؤرة والأسطورة والحلم بمرعبه والعذاب وما أشبه

و «**الرمز**» من العناصر الناجحة التي استعانت بها في استدعاء الباطن . واستجلاء الغامض . واستبطان الذات . وهي تذكر لنفسها ألوانا منه ، على ما فعل كتاب المدعين في القص الروائي والشعري . خاصة أصحاب هذا التيار ، مثل **جيمس** ، و «**وولف**» على ما أشرنا . اللذين ارتفعا بالرمز من الشخصي والجماعي ليكون رمزاً إنسانياً عاماً . لكن الرموز هنا أكثرها ورموز شخصية . نستخدمها الكاتبة للدلالة على حالات البطلة النفسية وهي تلح على بثها وتكرارها في الرواية كلها ، منذ بدايتها إلى نهايتها «كالرحل السمين» . و «طفل الكاوتشوك» الذي كان يلهيها به هذا الرحل عندما كانت أمها تصحبها معها في زورتها إليه

«والحداد» الذي كانت تراه به وهما قاصدتان الدكتور شوق كانت عليه نظارات سوداء ، و «الوطواط الذي يهجم كل ليلة على شجرة التوت .. وبلوث الحداد المقابل . (ص ١٠) و «الحجرة المظلمة» التي كانت تقابل فيها أمها «ذلك الرحل» وهذه كلها رموز تبرز من بين ثنايا ذكريات البطلة في الرواية كلها حتى صفحاتها الأخيرة . وتفرض نفسها دائما حتى على ذكريات الشخصيات الأخرى . على ما سلف وهي تعكس من خلالها «الخيانة» و «الخوف» و «وعيات الحس» التي ترسبت في أعماق البطلة . منذ طفولتها الباكرة وإليها يعزى كل مأصابها من اختلال في الشخصية . وإجحاف في التجربة والسلوك على مراحل عمرها المتعاقبة . ولم يكن ما ملأ حتى تستند بها مشاعر القلق والحيرة في كل مواقف حياتها سوى الاحتماء بالحمام» و «الحمام» . مرة يبرز إلينا من حين إلى حين في مواقف عديده من مواقف البطلة حتى «تشد بها أزمة من الأزمات المتوالية التي أحدثها في نفسها تعاملها مع الآخرين . وإنها لتفصح عن دلالة ومرها فتقول « في الحمام الصغير . كنت أوباح وأحفظ لما سوف أفعله كل يوم . ثم بدأت أحتاجه لبحميني (ص ٢٤) . فهي تلوذ به محمية . في «أفريقيا» حين حاول خاطفها إغواءها[١٥٨] . «هربت إلى الحمام . وجلست أبكي بصوت سمعته كل أفريقيا .. وضعت رأسي بين يدي وأغمضت عيني .. » (ص ٣٦ / ٣٧) . لقد كان «الحمام» ملاذها والدربئة لها في هذه الأزمة النفسية ، إذ حاولت التخلص منها بالانتحار وقد أغلقت من دونها بابه وهي تحتمي أيضا به حين تشتد أزمتها مع زوجها «ماجد» «أسرعت أدخل الحمام وأغلقه خلفي» (ص ١٠٢) . . أوجوكم اتركوني في هذا الحمام الذي يجعلني أصبح في الزمان والمكان الذي يفصلني عن العلاقات البشرية . » (١٠٣) .. أريد أن أظل في هذا

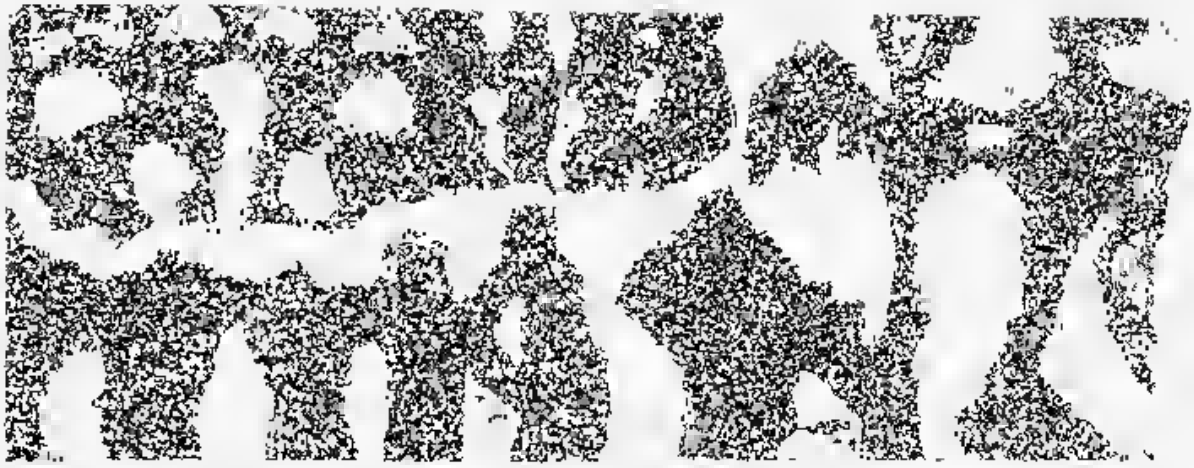
الحمام .. (ص ١٠٥) . وفي فمه أومنها مع «الفاص» ، يراها تناجي نفسها وهي تهتف «لو كان حمامنا يفعل لسكنت في هذا الحمام» . (ص ١٨٧) . وحين تبلغ علاقتها مع الفاص دورتها التزاحيدية تناجي نفسها في «موبولوج حزين» ، وهي تناوع الثوب .. «أويد التمدد والنوم في حمام ، أترك مياهه الدافئة تسيل ، تسيل في صوتها أحد الطمأنينة ، وفي لمسها الحسدي وكأنها تهدئه . واعدة إياه بحل انتباهه ..» (ص ٢١٩ / ٢٢٠) . والحمام على مانشير تلك الرموز ، هو مرمز الأمان والطمأنينة لنفسها ، وهو بعكس الخائب المنطوي المضطرب من نفسها حيث تحد فيه الحنان والدفء .

وقد استخدمت هذا الرمز نفسه في روايتها الأولى (ص ٣٦) ليدل ماؤه على الطهارة . لكنها لم تعمق دلالاته فيها تعميقا يثير تعدد النظرة والتفسير على نحو مانحس توظيفه هنا وتحريكه ، ليجسم لنا مشاعر الخوف والملح التي لاتجد لها مهدئة إلا في ذلك الملاذ . ومن الرموز المستخدمة ايضا .. «ومر» «وبشة الطاووس» وقد استخدمه من قبل في روايتها الثانية . وهو «رمز فيه صراحة الكشف والاعتراف» ومدلوله حسي . ومن الرموز أيضا «أفريقيا» فهي ملاذ لخال البطلة وجد فيها الأمان بعد إخفاق صراعه القومي والحزبي . وهي «ملاذ» «ماجد» وجد فيها سعي بعد فقر . و«الهجرة» عند الكاتبة هي ملاذ النباتيين من الفساد السياسي أو الفقر أو اضطهاد المرأة الريفي فتصبح أشد عنفا على ماكانت «ملاذا» للبطلة إذ قبلت التضحية بثقافتها وماضيها ويبيت «ماجد» من فروق جوهرية . وقبلت اضحرة وسم هذه الفوارق والمهابة الفاجعة للبطلة . هي أيضا «هجرة» إلى العالم الآخر . من هذا الواقع اللساني الدلالي

ومن رموزها كذلك «الحرنقالة وسيرها» (١٧ / ٢١٠) وهي إشارة إلى شدة الارتباط بين البطلة وبين أمها . على حد لايفصم . وإلى شدة تأثر هذه الأم في شخصية الطفلة ، وإلى هذا الارتباط الوثيق يعزى مالاستقر في خبيئات شعورها من خوف وكدب ومشاعر حلسية مكبوتة ، وإحساسها بالظلم لإيثار أمها عليها . مما عرس في أعماق الطفلة شعورا عميقا بالكره والاودواء لأمها ، وهو شعور عام . واستفحل شره وحطره ، وانعكس على مظاهر سلوكها الخاوجي في الرواية ، على مانبينا . **وهي نستخدم كل هذه الرموز استخداما نكشف الكاتبة نفسها عن كثير من دلالاتها . على مارأينا مما يوهن من تأثيرها على ماعتنشد به هذه الرموز التي اندغمنا من دلالات عظيمة الإيحاء لكن أشد الرموز احتفالا بالدلالات لديها يبدو عند توظيفها ومر «المطر» ، «فالمطر» الخفيف «رمز التفاؤل والبشرى . و«التقبل» رمز الطلمة والخوف . بل هو الموت والفناء . ويبلغ الرمز دورته وهي في برعات الموت بعد خروجها من بابة الفاص** وحين كانت تعبر الطريق إلى الرصيف الآخر . أفرغ «الفاص» «رصاصات قاتلة في جسمها وكانت مستشرة وهي تعبر الطريق . فقد وعدها بالرواح منها في ذلك اللقاء الأخير بينهما ، وصور لها «خداع الحس» أنه سيحقق وعده ، حتى لقد بدا لها «وكأن الحرب قد توقفت ، «عندما قال لي بأنه سيتزوجني» . هذا النبل جميل .. ونعم أن ذخائر المطر حقيقة قد بدأت تبطل .. «لكنها حين سقطت وتبينت أنها مضرجة بدماء العذر مهدت لذلك بقولها «إنها تمطر ، إني أنعز .. «وحين خففت من الدماء .. تزيد إحساسا بما يحمله المطر من نذير الشر والفناء في وجهه الآخر» .. «تعاط المدلة لاتزال فوق وجهي .. ما عدت أعد بدي أتحسس الدماء التي تسيل ، بل بقيت ساكنة لاأسمع سوى المطر يهمر ، فوق «الكيس الأصفر» الذي ظننت أنه سيقذف إلى الأبد ..» (ص ٢٢٤ ٢٢٦) . وهنا يبلغ توظيفها لرمز المطر قمة الفن الحافل بالإيحاء ، لأنها لم تفصح عن دلالته . وتركته . يحمل طبيعته الخصبة القابلة لأكثر من احتمال ، إذ هو هنا مر اكتفت فيه بالتلميح لا التصريح و«المطر» رمز إنساني طالما استخدمه الشعراء والروائيون بدلالات لها وجود عديدة ، وقد استخدم «جويس» كثيرا من الرموز ، خاصة رمز «الماء» . «في صوت الصدى ، يوحي الماء بكثير من الدلالات منها «الماء الذي يبلل به الطفل فراشه» . «وماء الحياة» ، «وماء التعميد» و «الماء عنده رمز إلى أيرلندا وإلى الأسرة والكنيسة . وهو يرمز عند البطل إلى كل شيء يريد هجره لكي يحافظ على قوة الحلق و«الماء» هنا يرمز إلى الموت . لكن «ماء التعميد» لديه يرمز إلى الحياة ، هكذا يحمل «رمز الماء» تفسيرات تنظيم الحياة برمتها . وقد استخدمت الرموز في القصص الحديث والشعر والمسرح خاصة مسرح العبث ، واحتفل به كتابها احتفالا شديدا . كرمز «الحوت» عند «هرمان ميلفيل» «فهو آدما» يرمز إلى الغيرة العابثة الشريرة . أو الواقع ، أو اللامعقول ، كما احتملوا باستخدام ومور كالطريق والماء والصور وغيرها متأثرين بعلم النفس إلى جانب احتفاهم بالأسطورة . وقد أفادت الكاتبة من «الرمز» العالمي في استخدامها «رمز المطر» على هذا النحو الذي يرتفع من الشخصي ليكون رمزا إنسانيا ، كما أفادت من استخدام الشعراء المحدثين له مثل «أدونيس» . و«السياب» ، وغيرهما . وذلك على عكس استخدامها لرموزها الخاصة ذات الدلالات الضيقة المحددة . والتي فللت من تأثيرها بعمدها إلى تفسير بعضها أو التحويم حول جوانب من تفسيرها

وفي استخدامها «الأساطير» ، تلجأ إلى أبسطها ، مثل استخدامها «القربة» كما كان بجرها أمر بئر أومنها النفسية . و«سمعت صوتي يعلو ، لكن كأن قربتي تواري في ساعات الصحو والبقظة ، وضعت حبال صوتي ..» (ص / ١٠٤) وذات مرة وهي في الضيعة نادتها قريبتها : « وحصت منها حيث أوتي نفسها وهربت منها .» (ص / ١٥١) . ومرة أخرى تصحو على بكاء أطفال مع أمهاتهن . وقد شردتهم الحرب الأخيرة فجاءوا جميعا من قراهم في الجنوب النجاء إلى «بيروت» . وكانت تسمع مثل هذه الصيحة وهي نائمة . وعادت «قريتها» تصرخ وهي نائمة ولاتستطيع فتح عينيها . وكانت تراها في زاوية الغرفة . و«قد جاءت» بصيحة وحل لم أنس شكله . لكن ثقل جسمه كان يبعد عني الشك بأني في حلم كان ثقل جسده الملتصق بحسدي يمحي فتعريرة حقيقة . وكأنه مد «وبشة طاووس» ..

وماعدت أعي إلا أني أتربح وأنتفض من اللدة ، وعيني على قريتي التي لاتزال تراقبني في زاوية الغرفة وكلما وددت أن أكمل انتفاضي ولذتي أوبكي وجودها وانتشائي أمامها وتعالت هذه الأصوات .. وبحاة



بحدث نفسي أنفرس في الحداد وأبي البيت ساكناً ، والشمس قد دخلت وسطه بلاوجود للغريبتي . ولا للرحيل » (ص ١٥٥ / ١٥٦) .

وعلى هذا النحو تستخدم « الأسطورة » متأثرة في ذلك بجبران الذي كان يستخدم « الغربة » او الحبة « او التائهة » التي تتحول إلى « عنصر يعادي ويصنع العبرات في سبيله » (٢٨١)

وهذا استخدام للأساطير منزوع من البيئة ، ولا يرتفع به إلى الآفاق الإنسانية وهي تمزج « الأسطورة » بالنبوءة ـ على مانجد هنا ـ من نبيها بعلاقتها بالقماص . كما تمزجها « بالأحلام » « والكابوس » و « الهذيان » وأحلام اليقظة وهي إبان الحرب . ماذاقت طعم النوم الهادئ العميق » « كنت أنهض في الصباح التالي وكل عظام جسمي مرصوصة . وكأني قضيت الليل الماضي ممدة على الفراش . بينما كان يحيى على رحلان سوطيها بجلدان » (ص ١٣٥) .

وهي هنا تمزج « حلم » بالكابوس الذي يعكس تجاربها المشتركة مع كل من « مالك » و « ماجد » ـ لكن استخدامها للأسطورة لايماثل من نبع الأساطير العالمية ، في صورة إحالية وإنما تستمد من بيئتها المحلية . متأثرة باستخدامات الأدباء اللبنانيين كجبران ، وهي ترى مثلهم أن « الغربة » ، تقابل « الضمير » أو « الرقيب » أو « العرف الاجتماعي » . وهي تشبه في هذه الحالة « إملي نصر الله » ـ على مالاحظنا ـ حين سخرت أساطير الغربة لتجسيم مشاعر بطلاتها خاصة في « طيور أيلول » وإلى ذلك . فهي تخلط الأسطورة الحية بالجديد . حتى تمزج كل منها بالآخر . على مايتضح في أسطورة « الباطرة » أو « العنكبوت » . والتي تحولت من حقيقة إلى أسطورة . وليست هذه الأسطورة التي يحكيها « أهل الضيعة » دون أن يعرف شباها حقيقتها . إلا لجدتها « خديجة » التي أصيبت بلوثة بعد ضياع فلسطين . واجتياز اسرتها التي كانت قد تزوجت هناك قبل حرب فلسطين ، و « ضاعت بضياع فلسطين » (١٥٢ / ١٥٣) ومايرجحت « باطرة » وراء الأفق ، تسير في الغربة وهي تهذي . منطلقة إلى حيث احتجزت اسرتها في الأرض السليبة تنتظر عودتها ، حتى سموها « الباطرة » ثم استند بها الهذيان فشرعت تطوف الغربة مستجدية الفرش بعد الفرش وتحشو ثيابها بهذه الفروش حتى أسموها « المحشية »

وكل هذه الاستخدامات ، منتزعة ـ على ماتبين ـ من البيئة المحلية السائدة ، أو هي تستدعيها ، وهي تسير في هذا أيضا على نهج « إملي نصر الله » . لكنها لم تستطع الاندراج لترتفع بـ « الأنا » لتتسع لديها حتى يتدمج بما هو كوني . من خلال هذا « الأنا الفردي » . أو « الشخصي » . ليسير به في مسار جديد . ويتدمج فيه الروحي بالزمني لعالم « تولي وإلهي يمتد في العالم اليومي » على مانجد « إيزرا باوند » . ومن ثم ينسى للمبدع في هذا المجال أن يتحرك في ظلال العلاقات والروابط الداخلية للعمل الأدبي . فتزاحم لديه صنوف التضاد والتناقض والتداخل ، والإغراب عن الصور والدلالات والتعابير . محاولا عن طريقها الوصول إلى « أسطوره رمانه أو تصوره » .

وهذا لايتحقق عن طريق الصور العقلية او المنطقية . وكنه يتحقق بالإبداع في صور الرمز المتعددة التي تعكس قدرا من الدلالات والإيحاءات في بنية حية تتيح حد التعدد والتناقض . ولذا فإن الرمز والأسطورة وأشكال الحلم وغيرها . التي يلتقطها الروائي أو الشاعر . تعوصا في حملها عن قدر للمنطق وعجز الأبنية التي تأتي التناقض . على مانعوصا عن حمود للمفاهيم الثابتة . وهي حمل في ثناياها إلى جانب ذلك . مايتقله إلى الذهن ويلتقطه من عالم العجيب والغريب . من صور عائمة لايجيد بها الأسلوب المباشر . ومن هنا أتت قيمة تلك الأدوات الفنية الرائعة في الرواية الحديثة . وخصوصا رواية « تيار الشعور » . وقد أحسن المكثرون لاستخدامها على . بدا لنا في بعض الإشارات السابقة . لكن المدح إذا لم يرتفع بهذه الأدوات إلى ذلك المستوى السامق . أصبح مفتقرا فيه إلى كثير من الجزئية الراجحة بشي الإيحاءات . وكان أقرب إلى المباشرة في أحرا، عمله الروائي على مانرى في أجزاء من هذه الرواية ، رغم مافيها من ثراء بعصبات ومحاولات التجريبية الجادة . وأما بات الإيحاء البارزة على مأأشرنا من أمثلة استعانت بها في تصوير حالة الضياع والغربة والخوف والقلق والتمزق التي تعيشها شخصية

المطلة ، متأثرة بالحرب الأهلية الطاحنة أو متأثرة بيئة الأسرة العاصفة بالمنافصات وقد أحسنت تحريكها لعاطفة الخوف التي تسند بمعنى المطلة ، استنادا وجه كل تصرفاتها ومظاهر سلوكها المختل المضطرب اللامعقول حتى لتجعلنا نحس أن « الخوف » هو الدافع الأساسي لكل ميول المطلة وخواطرها وانفعالاتها ، وخاصة سلوكها المنحرف الذي يبرر « الحس » قصبة كبرى في الرواية ، على نحو مايبرر « أهوال الحرب » ، وكلاهما مؤثران في الخاهات القصة ومبوها وبعادها ونصرفاتها .

« والحس » مشكلة كبرى لدى المطلة ، ومنذ البداية نطالعنا حياتها أمم في طفولتها ، ونصاحبها في شبابها ، ونمر ذكريات هذه الطفولة الحائفة بين الذكريات المشوشة ، كأنها شبح مخيف يطارد المطلة إلى أن يسوقها في النهاية إلى التهلكة . وبين هذه النهاية والبداية نمر مشكلة « الحس » المطل برجه بشع في علاقتها مع « مالك » الذي يفرض عليها علاقة منحرفة معه ، فتدعن له في تسليم مردد ، وكانت علاقتها به تمثل « علاقة المنفرج الخائف » (ص ١٦٦) وقد تعاهد « ووجها (ص ٣١ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١) ، وقد كانت تحس بالعثيان حين يقرب منها ، وعلاقتها بفاص البداية (ص ١٤٠ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٦٠ ، ١٦٢ ..) وهي قد فقدت عذريتها ، وأحست مرتين (ص ٣٦) ومن قبل حتى حاولا المكافح المتوري ، يحاول إغوائها ، هو وابن خالتها (ص ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ..) وهي تصور الحس تصويرا يتسنى إلى « الأدب المكشوف » . والمتمرى الفاصح وتستعير بعبارات حادة صاروخه . في تصوير هذه العلاقات ، خاصة علاقتها الأخيرة بالفاص ، وزعم ان المطلة ، من اسرة محافظة ، وهي تحاول ولا تعرف الرقص والغناء . وهذا كله يعكس تأثر الكاتبة بعكرة تمرد الفرد وحريته بإزاء قيود المجتمع من اثر الفكر الوجودي الذي لاحظناه على الروايات النسائية السابقة .

اما مشكلة الحرب ، فإن الكاتبة قد عكست نشاطها ومنافصاتها واحسنت المزج بين منافصات الحرب ومنافصات الشخصيات من خلال الفصلين الأخيرين في الرواية على مابتمثل في شخصية المطلة (ص ١٣٠ / ٣٢٧) وشخصيته احبها « احمد » الذي تحول إلى « فاص » ، وشخصيات ومنافه . وفي شخصية الفاص . وأحسنت تصوير دوافع هذه الحرب الغامضة التي تثير الحيرة والتساؤلات المصحوبة بمشاعر الأسى والألم (ص ١٧٩) . فالحرب على ماتحكيه المطلة من خلال تداعياتها وموتولوجها ، وخاصة في نظر أحبها الذي تتفاوض مشاعرهم عن دوافعها ، أهو تحارب فتدافع عن « حق المشعة المغصوبة » ام أنه هو و « كل المشعة » حلب على بيروت !! هو تحارب « فتدافع عن الفلسطينيين ضد الكتائب » ؟ (ص ١٨٠) . لكنه هو نفسه شان كل المتحاربين لايعرف السر وراء دوافع هذه الحرب المشئومة . يوما يقول « إنه تحارب لانه شعي وحقه مغصوب .. » لكنه يراجع ويقول « أنا وغيري تحارب الإمبريالية ، تحارب امريكا . وأحيانا هذه خطة إسرائيلية لتمزيق العرب عن بعض . يريدون فسخنا ولن يفلحوا » بعد أيام يقول « إن الفلسطينيين تحاربوا معنا ، ثم الفلسطينيين لادخل لهم . هذه حرب لبنانية محض . بعد ايام .. انا شخصيا أحارب من أجل القضية الفلسطينية . انا مع اي محروم . انا مع الاقلية . وهم أقلية مثلنا أهل الجنوب . هذه مؤامرة ضدهم ، وهي تشمل هذه المؤامرة .. » ومرة يقول « فلوها طائفة » (ص ١٨١ / ١٨٢) .

وهذا كله يعكس بشاعة الحرب ومنافصاتها في النفوس ، ومن هذه المنافصات ، أن أهل الضياع يبيعون إنتاجهم الزراعي من التبغ في إسرائيل (ص ١٥٢) ، ومنها أن الناس الذين كانوا دائما يحتون الحرب ، أصبحوا يحتون نهايتها لأنها أصبحت مصدر ارتزاقهم . وانهم يحتون لذلك أن تنتهي فينقطع مصدر عيشهم . على مايتضح ذلك من موقف أحبها . بل على ما يعكسه موقف المطلة نفسها . إذ تخدعها نفسها ، فالخوف من نهاية الحرب ، حتى لاتخلق « الفاص » . لأنه إن تركها « لن يكون هناك وحل آخر في حياتي والحرب قد حرمت معها المقاييس لكل شيء . للعي والقصر . وللجمال والبشاعة . » (ص ١٩٨) . وهذا « الفاص » نفسه ، هو أثر من آثار التنافص الذي اشاعته الحرب بين الناس ، فشخصيته تنطوي على ملامح إنسانية ، وشابه في ذلك ، شأن أحمد ، فكن الحرب قلبت معايير كل شيء .

بيد أن أعظم تنافص هو ماحدث لشخصية المطلة نفسها . فهي المترددة الخائفة المذعورة أبدا ، تنقلب فجاة ، في عشية صاروخة ، وفي اندفاع إلى التهلكة دون تمهيد ، فتبدل شخصيتها على غير موقع ، لتصبح شديدة الإقدام والحسارة على نحو يعكس صورة مجسمة لما أحدثته هذه الحرب من منافصات إذ تتصدى في اندفاع غير معهود في شخصيتها إلى اقتحام أهوال لتصرف الفاص عن القتل ، وكانت قد تجنبه عباها في المنزل المجاور لعمتها في إحدى وباواتها ، وحدثتها نفسها أن تحدو منه أو تبلغ عنه السلطات ، لكنها فجاة تندفع مستجمعة الحيلة لملء خيالها ، وصممت أن تتوصل بهذه الحيلة لتحول بينه وبين القتل وتندفع إلى باية عمتها المجاورة لبابته لتنقذ هذه الحيلة ، لتظهر نقيض عاوية — « حتى نلمت نظرة — وهي تتدين بأعبية (ص — ١٦٩ / ١٧١) وتصح في لمحة نظرة ، لكن الأمر لايلبث أن يتحول إلى إقامة علاقة حسدية محمومة بينهما ، تشبع فيها كل ماكانت تزجره أعماقها من أحلام الحس ورغباته ، وتحس انه حقق لها ماكانت تفتقده من انتشاء الجسد « على حد تعبيرها (ص ١٢٥) وتعيد إليها هذه العلاقة الإحساس بالحياة بعد أن كان « اكتأدا في نفسها ، حتى لقد كانت تهب وهي في طريقها إليه كل مرة ، في فرح وعصفة » .. وأحدثت أعود إلى الحياة بين طابق وآخر . » وكانت في كل لقاء جسدي بينهما تحس بنشوة تحمل ألم الماضي ومرضه . « تنحر كل داخلها الجراح بموعد والجسم والأثرة الثاوية الخائفة . وتثور كلها تعتد منتفضة « فوق كل أبامي الماضية » (ص ١٦٤) . وهذا كله يعكس هذه الحرب ومنافصاتها ، بل يعكس إحساسا صارخا بعبثية الحياة ، وخلوها من المعاني

لكن ماينقص من بشاعة هذه المنافصات التي تقلبها حلال التداعي والموتولوج الداخلي ، ماينسحه من شفافية هذه الحرب التي لاتنتمي ولاتندو ، وإن كانت تلجأ إلى التصريح والمباشرة والتقرير في نقل أكثر أهوالها ومنافصاتها ، وكان أحرى بها أن تسوق أمثلة — على كل ذلك — دون التدخل المباشر الذي يفسر ذلك كله . لكنها في إجمال ، كانت على

درجة كبيرة من التوفيق في نقل هذه البشاعة وتلك المنافصات ، وعكست لنا نشريحا كاشفا للإنسان العربي الذي دمرته هذه الحرب ، وهو يصاوع في بيئة عدت تحكمها النوازع ذاتها التي تحكم القصاري ، ولاسيما دافع الأثرة الذي نرسم صورة براقة لوحشيته .

وإن هذه الحرب هي ملحمة للشهوة المادية التي استبدت بالنفوس بدفعها طمأ جارف إلى العدم المادي ، فالمال هو المعبود الأوحد ، وهو المعيار الوحيد لقيمة البشر . وهو وحش الحياة ووصايها الذي يسيل في الأهواء . بل هو الدم الذي يتدفق في العروق ، وبعد تلك النفوس الصائة وبعدي عقولهم وقلوبهم ، إن إغراء اللذة وتوهيج الدولار هو موسيقاهم وشعرهم وفلسفتهم بل هو دينهم ودنياهم ، وهو المادة التي نصاغ فيها أحلامهم ، تحت ظلاسمه السحرية يبدعون الجمال ويقترفون الجرائم ، ويرهبون الأرواح ، وهي نفرو كل ذلك في أسلوب شاعري آسر ، نعوض بها في صعير وجودنا وأعوار نفوسنا .

وهذه الحرب البشعة كانت حصاد الفساد السياسي أو الاجتماعي ، وهي تخرج ذكرياتها بذكريات خاصة في فصل كامل على لسانه (ص ٤٤ / ٧٨) . وهي تنقل فيه كفاح «حركة الهلال الخصيب» في سبيل إنشاء سوريا الكبرى . وتتحدث فيه عن وقائع تاريخية مثل محاولة الانقلاب ضد «عواد شهاب» والحكم بالإعدام على «سعادة» بعد فشل هذا الانقلاب في عيد رأس السنة ، وتتحدث عن «حرب حلاط التقدمي الاشتراكي» (ص ٥٣) ، وعن «الكتائب اللبنانية» ، وعن «الحادة» ، وعما فعله أعضاء الحزب بعد فشل الانقلاب وضهم حال البطلة «هاشم» ويتدرون هربهم ، ويبحح هو في الفرار إلى أن يستقر أخيرا في أوربيا لتكون له الملاذ من الفساد السياسي . بعد ما كانت ملاذا لأمثال «ماجد» من «الفساد الاقتصادي والاجتماعي» وهما مثلان لأنماط المهاجرين من لبنان

وهي تنقل لنا هذا الصراع دون تحيز موقف معين ، على نحو ما فعلت في روايتها الثانية من نقلها «فصة الشبعة» دون تحيز . وعلى نحو ما فعل أيضا «حليم بركات» في روايته «عودة الطائر إلى البحر» التي صور فيها حركة القوميين السوريين . في تجرد وموضوعية وربما كان حديثها عن «الصراع السياسي» إلى حديثها عن «حرب لبنان» من العناصر الحديدة القليلة التي تضاف إلى تراث الرواية اللبنانية المعاصرة . وأكثرها تساول همها فردية على ماسلف . وربما تميزت في ذلك عنها ، فهي إلى الموقف الفردي . نقلت إلينا «صورة للصراع السياسي» في لبنان وهو من أسباب الحرب الأهلية ، كما نقلت صورة فردية مجسمة لهذه الحرب وآثارها المدمرة لكل شيء ، كما تميزت تمقدرة الكاتبة على توظيف نباو الوعي في أكثر أشكاله . توظيفا فنيا لافتا

وأعظم مقدرة فنية أتيحت للكاتبة في توظيفها عناصر هذا النباو خلقت سوع خاص ، في توظيفها «عاطفة» «الخوف» «وذكريات الطفولة» . وهذه نبرز لنا دائما في الرواية طفلا يبكي أعوانا صغارا ، ولكنه لايها فما كانوا وقد بسمنا إلى عالم الحلم ، وإلى أحلام اليقظة . أو اهرب من واقع الحياة الحاد. من حولنا ، إلى عالم الطفولة نلوذ به ، وهذا استسلام لنداءات الماضي الكامنة في نفوسنا جميعا ، والتي تجاوز فيا عالم الأحلام والحلم إلى العالم الطفولي . و«الطفولة» و«الخوف» يكادان يكونان معا «اللازمة الدائمة» التي نبرز في ثنايا الرواية وتعرض وجودها في تجسم كاشف عن أعمق الدلالات ، وكأن كلا منها «لازمة موسيقية» تتردد أصداؤها في أجواء الرواية كلها ، في مزاوجة فنية رائعة منها ، وهي مزاوجة تقوم هنا بدور الحبكة في القصة المسرحية ، ونسج الاسباق والانسجام ، إلى مانشه من شاعرية الرمز وإيحاءاته ومن هذه المزاوجة الفنية . مانراه من تزاوج بين الفصيلة والرذيلة في شخصية البطلة . فهي مطهرة الروح ، وثنية الجسد وانقسام شخصيتها بين الفضيلة والرذيلة ، انعكاس للازدواج الذي نعاني منه الفتاة ، وهو ازدواج كان حصاد العرف والحرب فهي متأرجحة بينهما حتى تنتهي إلى مصيرها الفاجع ، كما انتهت مدام بوفاري . ومصرع البطلة ، هو نجسيد لمصيرها الاجتماعي أو المدني الذي ظلت الرواية تتأرجح بينه وبين ميولها الكامنة التي كانت تظل غلبا من خلال تداعيات البطلة . لكن مصرع البطلة على النحو الذي وانته «صاحبة الرواية» ، غير مقنع ، فكيف لفتاة وهي تعاني سكرات الموت . إثر رصاصات قاتلة ، أن تسجو تمثل هذه التداعيات التي لاتتسع لها مقام الرواية في «نباو الوعي» . ولها متسع في القصة المسرحية على أن «مصرع البطلة» على هذا النحو الفاجع ، هو انتصار لإيحائها بالعرف المتواري في «اللاشعور» ، وهو في الوقت نفسه ، انتصار للعرف نفسه وتأكيد لسيادته .. على أن مصرعها يوحي بأنها كانت «ضحية» مثل الكثيرين — في كفاح الروح الإنسانية ، في سبيل إيجاد الانسجام في عالم تلك الأوضاع الشاذة ، وفي معترك الأهواء المشرية الضارية

غير أن البطلة في الحق هي صورة صادقة للحياة في لبنان . وهي في رذيلتها وبهيتها الفاجعة ، وعلاقتها العابثة أو اللامعقولة بقاص الحرب ، هي في كل ذلك ، تجديدة الأمانة في الوشاية بأصداء الواقع المعاش في بقعة عزيزة من عالمنا العربي . في حقبة دامية من تاريخنا ، فهي تجمع بين المتناقضات المتحم بها ذلك الواقع المحيط . فهي لاهية وحادة ، وهي حاقدة ومؤمنة ، وهي شجاعة وجبانة . ومثالية وحسية إلى آخر تلك المتناقضات النفسية والخلقية

وإن كنا في نهاية الأمر ، لانرى مشكلة الفتاة العربية في لبنان على نحو هذه الصورة الفاجعة التي نقلتها الأديبة في روايتها «حكاية زهرة» وفي روايتها السابقة عليها «موج حاص» «فرس الشيطان» التي تصور فيها دائما الفتاة العربية فتاة متمردة منطلقة من كل قيود العرف والتقاليد ، وتبدو متحدية متمردة على هذا النحو العابث ، الذي نقلته في الرواية . وإن بدا هذا التحدي هنا ، وكأنه حسي أو أمر مفروض على الفتاة العربية ان تعيشه ، ولم هذا الاحتباو الدائم لبطل ضائع كتست عليه العربة الروحيه . وكأنها حتمية ، لا يجد لأزمته سوى حل فردي زائف ، فيسقط منها مستسلما لعرائره ؟ ولم هذه الشخصية العاجزة دائما عن الانتماء إلى الواقع المحيط . وعن المشاركة في تشكيل واقع أفضل ؟ . أليس في الوسع تقديم رؤية مستشرف فيها مستقبلا أمثل ؟

على أن كل ذلك ، لا يجعلنا نغض من قيمة هذا العمل الفني الذي لا يصدو إلا عن موهبة أصيلة نعقد عليها اعظم الآمال . فما وعرته

لعملية هدما من عناصر الفن ، في إطار تيار الوعي .

كما ينعكس قدرة الكاتبة على التجديد والتجريب ، وقدرتها على الإفادة من تطور الرواية العالمية ، على نحو يبقي خصوصيتها الفنية في هذا العمل ، الذي يمثل نضجا فنيا تتفوق فيه على عملها السابقين ، وهو نضج دل عليه احتمال شديد بشاعرية الرمز واللغة والحوار ، وإن قلل من تأثير هذه الشاعرية لدى المتلقي ما جاء في الرواية من «عامية» و«بعض الكلمات المحلية» التي لا يفهمها أكثرنا

لكن الكاتبة في إجمال ، تهدي الرواية الجادة مما أشرفنا إليه من عناصر الفن الروائي الحديث ، تشارك في مسيرة الرواية العربية

• هوامش

(١) جوزيف فرونو : الشاعرية ، أصولها وتطورها في العالم بأسره . ١٩٧١ ، ترجمة الدكتورة إميلي نصر الله هجان . مراجعة الدكتور وشدي عزيز شكري . ص ١٠ / ١١

(٢) القصة في الأدب الإنجليزي . تأليف الدكتور طه محمود طه ، القاهرة . الدار القومية للطباعة والنشر . ١٩٦٦ . ص ٨٧

(٣) نظرية الرواية ، ص ١١ / ١٤ .

(٤) نفسه ، ص ١١

(٥) نفسه ، ص ٢٠ / ٢٤ .

(٦) نصر بلا باب حائط ، تأليف سومرست موم . ترجمة سيد حماد وسعيد عبد الخالق . القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٠ ص ٧ / ٨

(٧) حديث الرواية الجديدة ، تأليف ألان روب جرييه ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى . القاهرة ، دار المعارف . ص ١٠

(٨) نظرية الرواية ، ص ١٦٦ .

(٩) القصة في الأدب الإنجليزي للدكتور طه محمود طه ، ص ١٠٦

(١٠) نفسه ، ص ١٣٠

(١١) تيار الوعي في الرواية الحديثة ، تأليف روبرت همفري ، ترجمة الدكتور محمود الربيعي . ص ١٧ /

(١٢) نفسه ص ٢٩ / ١٧

(١٣) القصة في الأدب الإنجليزي ، ص ١٥١

(١٤) تيار الوعي . ترجمة الدكتور محمود الربيعي . ص ١٦ / ٢٧

(١٥) القصة في الأدب الإنجليزي ، ص ١٥٧ / ١٥٨

(١٦) نفسه . ص ١٥٨ / ١٦١

(١٧) تيار الوعي ، ص ٧١ / ٧٢ ، القصة في الأدب الإنجليزي ص ١٠١

(١٨) نفسه ص ٨٧ ٨٨

(١٩) نفسه ، ص ١٠١

(١٠) علم القصة ، تأليف برناوفتي هولز ، ترجمة الدكتور محمد مصطفى هدارة . القاهرة عالم الكتب ١٩٦٩ ص ١١٠

(٢١) نفسه ص ١١٠ ١٠٣

(٢٢) مسرحية جيمس جويس للدكتور طه محمود طه ، الكويت ، وكالة المطبوعات ١٩٧٠ ، ص ١٥٩ / ١٦٤

(١٣) نفسه ص ١١٠ / ٢١٣

(١٤) نفسه ، ص ١٨١

(١٥) نفسه ، ص ١ .

(١٦) نفسه ، ص ١٩ / ١٦ .

(١٧) يحيى حقي جهود الأستاذ الدكتور طه محمود طه في مجال التعريف بتيار الوعي . وهو جهد جاء ١٩٦٧ الثاء دراسته في برمنجهام ، بعكف على دراسة جويس ، وتيار الوعي وإعلاء القصة الحديثة ، وله فصل كتبه في هذه المجالات . بل إنه لقائد يحيى الاعتراف تقاريره في هذه المجالات للحداثة ، وكان حي واحدا من رواد الكتابة عن تيار الوعي في الأدب عربي الحديث . وكتابته الموسوعي عن جويس ، من أوثق المصادر وأعمقها في هذا الشأن ، ويعترف به بالفضل عليّ في هذا الأساس ذات منه ، على ما أعاقني كثيرا حين كان سفرا رسالته وصداقته في أعماقه . وطالما أفدت من فحص منه ، ما قرره ذلك عندما هي بأصبل

(١٨) نفسه الكمل . تأليف أندريه مالرو ، ترجمة جورج طرابيشي ، الجمهورية العربية المتحدة ، وزارة الإعلام ، سلسلة الكتب المترجمة رقم ٢٧ ، عام ١٩٧٦ . ص ١٧٩ .

(١٩) مسرحية جيمس جويس . ص ١١٩

(٣٠) نفسه ص ١١٠

(٣١) نفسه ص ٣٨٨ / ٣٩٨

(٣١) دراسات لأعلام القصة في الأدب الإنجليزي . للدكتور طه محمود طه . القاهرة ، عالم الكتب ١٩٦٦ ص ٩١ / ١١١ .

(٣٣) نظرية الرواية . ص ٦٧

(٣٤) من حديث له نشر في رده على الدكتور، لطعنه الزيات نقلا عن كتاب الجهود الروائية للدكتور عبد الرحمن بدوي ، بيروت ، دار العودة ١٩٧١ ، ص ١٠١

(٣٥) مانيواما الرواية العربية للدكتور سيد حامد النساج القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٠ ، ص ١٦ / ١٧

(٣٩) القصة في الأدب العربي الحديث للدكتور محمد يوسف نجم . بيروت ، دار الثقافة ١٩٦٦ ص ٤٣ .

(٣٧) نفسه ، ص ٣٠٦ / ٣٠٧

(٣٨) الملحمة الذاتية في الأدب العربي الحديث للدكتور يحيى عبد الدايم . القاهرة ، دار المعرفة المصرية ، ص ٣١٧

(٣٩) مانيواما الرواية العربية ، ص ١٠٧ / ١٠٩

(٤٠) الموقف الأدبي ، دمشق ، العدد رقم ١٠٠ . أب ١٩٧٩ ، من محاضرة له في ندوة لاتحاد الكتاب العرب في دمشق ، ونعتبر هنا عن مشاعر لمعلمه لزيارته وطنه بعد غياب دام خمسة وعشرين عاما ، وفي العدد نفسه تلخيص لها ، الكاتب وأعماله ، وفيه أنه ولد في الكفرون ، في سطفة ، صافيتا ، في سوريا ، وأنه من مواليد عام ١٩٣٩ . وهاجر وهو صغير إلى لبنان ، وتخرج في الجامعة الأمريكية ببيروت عام ١٩٥١ ، ثم نال الدكتوراه في علم النفس الاجتماعي ، من جامعة مانشستر ، عام ١٩٦٦ أما أعماله الأدبية فهي ثلاث روايات مطبوعة ، هي ، الصبي الحضرمي ، (١٩٦١) و ، نسمة عابرة ، (١٩٦٦) و ، عودة الطائر إلى البحر ، (١٩٦٩) ، وله مجموعة قصصية هي ، الصمت والمطر ، (١٩٧٨) وذكرت الندوة وفيها أنه ، يدرس علم الاجتماع في جامعة تولوز ، في فرنسا

(٤١) نفسه ،

(٤١) عصافير الحقل ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٦٨

(٤٣) صيد الملوك ، بيروت ، دار المكشوف ، ١٩٦٧

(٤٤) شجرة الدفلى ، بيروت ، دار المكشوف ، ١٩٦٨ .

(٤٥) الرهينة ، بيروت ، مؤسسة نوفل ، ١٩٧٤ .

(٤٦) شجرة الدفلى ، ص ١٠٧

(٤٧) الرهينة ، ص ٨٢ ، ٨٩ ، ٩١

(٤٨) طيور أيلول ، ص ١٩٦ .

(٤٩) نفسه ، ص ١٠٦

(٥٠) نفسه ، ص ١٦٦ إلى ١٦٧

(٥١) حكاية ومرة ، بيروت ١٩٨٠ ، حقوق النشر لمؤلفه (لا يوجد اسم الناشر) .

(٥٢) انتحار رجل نبيه ، بيروت ، دار النهار للنشر سنة ١٩٧٠

(٥٣) عرس الشيطان ، بيروت ، دار النهار للنشر ، ١٩٧٥ (يقع في ١١٨ صفحة من القطع المتوسط)

(٥٤) انتحار رجل نبيه ، ص ٧

(٥٥) تشير الكاتبة إلى أن ، عرس الشيطان ، هو حشرة كثيرة تنتشر في بيلا ، الرواية ص ٩٧

(٥٦) تقع الرواية في ١١٧ صفحة من القطع المتوسط . وهي بذلك تقترب من حجم ، عرس الشيطان ،

(٥٧) ومن ذلك ذكرها على الصفحة ووجهها وزوجها على شرفها في ، أوتيما ، واستدعاءها صورا كثيرة متزاحمة متعددة في تعدد واضح من الكاتبة لإتمام هذا الدكتوراه انظر من (ص ٨٠ ـ ٩٩) .

(٥٨) حيوان حقيبي حيوان الجماعل نعمة . القاهرة ، دار الهلال . ص ١١٦

ملاحظات عن القصة والفكاهة

تأليف
اندريه جيدسون

ترجمة
نصر أبو زيد

يلاحظ جورج ميريديث George Meredith في مقالته عن مولير «مقالة في الكوميديا» أن المفهوم الذي تقدمه شخصيات ألست Alceste وطرطوف Tartuffe وسلمين Celimene وفيلامنت Philaminte وكذلك طريقة تصويرها بسودها طابع كوميدي صرف ... إذ إنها تنشط الفكر وتثيره من أجل اكتشاف ما ينطوي عليه من كوميديا ، ودائما من خلال ماتقدمه من تناقض قوي بينها وبين العالم الأكثر حكمة حولها ، أو لنقل بينها وبين المجتمع ، أو بينها وبين مجموعة العقول التي نبع منها روح الكوميديا » .[1] ومن الواضح أن «العالم الأكثر حكمة» في هذا المثال يتكون من الشخصيات المحيطة بالشخصيات الكوميدية في المسرحيات المشار اليها ولكن هذا العالم هو عالمنا ، فالشخصيات المقصودة هي «مجموعة العقول» تلك ، هي المجتمع وهذه الشخصيات عند «ميريديث» هي الشخصيات التي تمثلنا وتتحدث باسمنا ، إذ إنها تجسد ذلك «الذوق العام» الذي «تقوم عليه حضارتنا» وتملكه .[2] إن إدراك الكوميدي ـ طبقا لنظرية «ميريديث» عن الكوميديا ـ «يؤكد أن كثيرا من ذوي العقول السليمة»[3] يشاركونا فيما نشاهده في شاهدتنا الشخصية الكوميدية ، وضحكنا منها ، بعد تأكيدا لمعايرتنا وتثبيتا لها ، واستبعادا لكل مايحرف عنها .

يقول ميريديث : «إن إدراك الروح الكوميدية يمنح المتلقي نوعا من المشاركة الواعية ، فأنت تحس أنك أحد أعضاء هذا المجتمع المتحضر ، وتحس أنك لاتستطيع الهرب منه ، وأنك لاتود ذلك حتى إن استطعته» .[4] وبعبارة أخرى يتضمن الضحك عند ميريديث نفورا ساخرا (واستسخافا) لكل ماهو نقيض للاجتماعي . ويلازم هذا النفور الساخر نوع من تأكيد «الذاتنا» الاجتماعي ، فالضحك مما هو كوميدي دليل على سلامة ذوقنا . ولايقلل من أهمية هذا الاستدلال مطلقاً أن اهتمام «ميريديث» الأساسي هنا ينصب على الدراما . إن العصر العادي في الجماعة المتحضرة يسخر من هؤلاء الذين «يعصون بشكل مبالغ فيه ، ومن المتنفخين والمتكلفين والمدعين ودوي العومة المفرطة»[5] ويشارك في السخرية من هؤلاء الذين «يطلقون العنان لشهواتهم الحسية ، والمجرمين إلى التفاهات ، والمتحمسين حول السخافات ، ودوي الخطط ذات النظرة القصيرة المدى ، والذين ينحطون تخطيا حرونيا ـ بسخر منهم حيث كانوا على اختلاف مهنهم ، وحيث يشكون حرمة الأعراف

التي تربط الناس بعضهم بالبعض الآخر ، وحيث يستهينون بالمنطق الرزين والعدل الواضح ، . وبعض هذه الخلافات الكوميدية قد أوردها بعض الأخلاقيين ـ أو يمكن أن يوردوها في كتبهم ، كما فعل « هنري فيلدنج Fielding » ؛ إذ إنها تقع في إطار اهتماماتهم كما تقع في إطار اهتمام الضحائين (مثل التكلف والنفاق واستخدام الكلمات الطنانة في الحديث والتحذلق والتفاهة) . ولكن بعضها الآخر قد يكون مجرد عجز عن التلاؤم مع مقتضيات السلوك السوي (مثل عدم الاتساق ، والرقة المتناهية فيها ، والسخافة ، والحمق ، وأكثرها أهمية ـ من هذا الجانب ـ انتهاك « الأعراف » التي تربط الناس « بعضهم بالبعض الآخر ») . **وحيثما يبهار السلوك العاقل السوي نبدأ الكوميديا**

وبعد مقالة « ميريديث » المكتوبة في عام ١٨٧٧ م ـ بالنسبة إلى ما نحن بصدده ـ وثيقة مهمة من الوجهة التاريخية ؛ فقد ظهرت حينما كانت فترة مد الرواية الكلاسيكية في طورها الأخير ، أي قبل ظهور مانعتقد أنه الاتجاه الحديث بنصف عشرات من السنين . وكان الأدب الغربي على وشك أن يستقبل بشكل نهائي شكلاً جديداً ومثيراً من الكوميديا ، وخصوصاً في مجال الرواية . وإذا ربطنا مقاله ميريديث بالرواية نسبب لاحظنا على الفور مدى أهميته . إن الشخصية الكوميدية هي ما يطلق عليه **رولان بارت** Roland Barthes « النص الكلاسيكي تحمل وصمة عار ؛ إنها تتحدث لغة لا تلقى إليها بالا ، وحديثها لايستحق منا أي اهتمام جاد ، وأي نقد يمكن أن نقدمه هذه الشخصية لمعاييرنا نلعبه ضحكاتنا وتمثل فاعليته . وليس معنى هذا أن كل الشخصيات الكوميدية في النص الكلاسيكي تكون على هذا النحو ؛ فمن الواضح أن جميعها ليس كذلك ؛ وهذا أمر نكشف عنه نماذج « فيلدنج » من المثقفين والمنافقين . ولايمكن كذلك ادعاء أن الرواية الشيطيدية لاتستطيع الاهتمام بالشخصية المضادة للمجتمع anti-social أو اللامنتمية ، وأنها لاتستطيع التعامل معها بشكل حاد أو متعاطف . وتعد شخصيتا **بكورين** Pechorin و**ماراروف** Bazarov عند كل من **ليرمونتوف** Lermontov و**تورجنيف** Turgenev مجرد مثالين ضمن أمثلة أخرى عديدة ، تدل على عكس هذا الادعاء . غير أنه يمكن القول إنه لايوجد في النص الكلاسيكي بشكل واضح مكان حاد للشكل من أشكال الانحراف aberration ، بتحاور بكورين أو ماراروف ، أو مكان حاد لنوع من أسلوب التناول discourse غريب عن ذلك الذي نجده في القصة الكلاسيكية . **إن الشخصية التي لاتستطيع تمييز الواقع كما تميزه القصة الكلاسيكية وتعرفه ، والتي لاتستطيع صياغته كما تصوغه القصة ، إنما يكون مصيرها المحتوم هو الدور الكوميدي** . ويقوم الضحك في مثل هذه الأحوال بدور الإبعاد (إبعاد الرقي والخفاقة والحمق التي يمكن أن تسبب اضطرابا في التسلسل الهادئ لمنطق القصة) ، كما يقوم أيضا بوظيفتي التأكيد والتثبيت (نحن نعرف أننا نحمق وعلى صواب لأن ما نعتقده يتناقض تماما مع التزييفات التي ضحكنا منها)

ويعتقد **هوبز** Hobbes أن الضحك عملية إشباع ذاتي ، يقول في **لفياثان** Leviathan : « ليس انفعال الضحك إلا سرورا مفاجئا ناتجا من تصورنا المفاجئ لتفوقنا بالمقارنة بمحقر eminency الآخرين . وقد ناقش **فرويد** ـ وآخرون ـ هذه النظرية وعدلها . غير أنها نظرية مايزال معترفا بها اليوم ، فقد أقرها على سبيل المثال كل من أرسطو و**ديكارت** ونسبت إليهما . ومن المؤكد أنها نظرية تمكن ـ فيما يبدو ـ أن تنطبق على نوع الفكاهة الذي وصفناه . ومع ذلك فإن مفهوم تفوقنا الذي نصل إليه من خلال الضحك من حديث عني في نص كلاسيكي ليس مفهوما نكتشفه لأنفسنا ، إنه مفهوم نشكله لنا القصة وضع في أسره ؛ وهو مفهوم لايمكن أن نناقشه دون أن نناقش الأسس العميقة التي تقوم عليها القصة الكلاسيكية ، أعني دون أن نناقش منطقها الجوهري ولاسبيل أمامنا إلا الاقتناع بالمعنى الذي تقدمه لنا القصة الكلاسيكية للعالم . ما دمنا مستغرقين فيها وفي سلسلة العلة والنتيجة التي تقوم عليها أحداثها ، وهي السلسلة التي يطلق عليها بارت في كتابه « S/Z » « شفرات العلية والتأويل proairetic and hermeneutic codes * ونتيجة لذلك يعد أي رفض للمعنى الذي تطرحه القصة الكلاسيكية ، أو أي انحراف عن المعايير التي يقرها النص نفسه ، « عجزا » أكيدا ، ويبدو سقوطا كوميديا ـ وإذا كانت قيمنا واهتماماتنا تتماثل مع تلك القيم والاهتمامات التي تطرحها علينا القصة ، فليس نصوصنا لتفوقنا الذي يرودنا به النص إلا تصورا لتفوق النص ولصواب معناه . إن ضحكنا من **دون كيخوته** أو **جوليان سوريل** Julien Sorel ، وعلى **إيما بوفاري** أو **إيما وودهاوس** Emma Woodhouse هو في أساسه إذعان لصواب النص ، وهو صواب يدعي لنفسه تفوقا على الانحراف وتناقضا معه

في كتابه « متعة النص The pleasure of the Text » يدعونا بارت إلى أن « نتخيل شخصا ما .. يلقي داخل نفسه كل المواعظ والخواطر والأنظمة الطبقية ، لا عن طريق التوهين بها ، بل عن طريق التخلي المطلق عن ذلك الشيخ القديم ، شيخ التناقض المطلق ، شخصا يتمثل في صمت

---

* حاولت المؤلفة هنا بين سطرين من مصطلحات تحليل النص عند بارت . وتصحيح أن بعد العلية proairetic هو البعد الذي يطلعه بارت على مراحل الأحداث في الرواية حسب سنة النسبة ، أو طبعا لما هو متوقع عقلا في السلوك البشري [انظر S/Z ص ١٨] أما البعد التأويلي Hermeneutic فهو يتضمن كل الوحدات النصية المختلفة في النص التي تحدد وظيفتها ـ بطرق مختلفة ـ في إثارة سؤال أو إثارة إشكالية ما في النص بعد ذلك [انظر S/Z ص ١٧] للمترجم ـ

كل انهيامات اللامعقولية والتعارض ... ومثل هذا الشخص يكون ـ مما يقول بارت ـ «مثار سخرية فى مجتمعنا».[7] وعلى الرغم من أن الكوميديا لم تكن جزءا من هدف بارث فى حديثه السابق، فإنه يصف فى الواقع شكلا من أشكال الكوميديا فى النص الكلاسيكى، هو الشكل الذى نناقشه الآن. على النص الكلاسيكى أن يستغل شيئا واحدا فى مأزق حرج، ذلك الشئ هو التعددية والطلامية التى تشكل منها النص ولكنها تهدده على الدوام. وإحدى وسائل النص لاستيفاء هذا الشئ فى هذه الحالة هو التخلص منه بالضحك، وذلك عن طريق تقديم شخصيات سخرتها هذه الطلامية (وسيطرت عليها) ونصبها مثارا للسخرية. ولعلنا نتساءل الآن: بأى معنى تكون سخرية «العالم الأكثر حكمة» عند **ميريديث**؟

من الواضح ـ قبل كل شئ ـ أن المعنى الأول عند **ميريديث** هو أن شخصيات الفن والخلاق موجودة فى رواية دون كيخوته من أجل القيام بالسخرية نيابة عما؛ وهو نفس الدور الذى تقوم به شخصيات أخرى فى رواية **عدو البشر** Le Misanthrope وهناك تعاقد من نوع ما بين هذه الشخصيات والقراء، يشبه ذلك التعاقد القائم بين الذين يسخرون من ألسست وبين المتفرجين. وهناك ـ كما سبقت الإشارة ـ تعاقد أيضا بين القصة والقارئ، وهو تعاقد يتمثل على أساسه القارئ مطلق القصة ذاته بوصفه مطلقا معياريا ونموذجا للحكم. ولأن القارئ قد نشأ ونربى فى أحضان هذا المنطق، خاضعا للتشكل على أساسه، ومستسلما للتمرس به، فإنه ـ بهذا المعنى أيضا ـ يُعَيِّ تحديث «العالم الأكثر حكمة» ويصغى إليه. إن الرواية ـ مما يقول فيليب سولارز Philippe Sollers ـ «هى الطريقة التى يصوغ بها المجتمع نفسه؛ الطريقة التى يجب أن يحيا بها الفرد لكى يتمثله المجتمع».[8] وهناك طريق يستمر به المجتمع فى الحديث من خلال القصة، مادام الكاتب يلتزم المعايير المستقرة فى طريقة التناول، وينصرف النظر عن الاتجاهات المتحدية وغير التقليدية التى يتبناها كاتب معين. إن القصة هى صوت المجتمع، صوت ذلك «الذوق العام» الذى «نقوم عليه حضارتنا». وعلى القارئ أن يدرك بالضرورة أن أى انحراف واضح عن هذا المنطق عبث مضحك. والضحك عند برجسون عقاب تقويمى يوقعه المجتمع على الفرد غير الاجتماعى. يقول: «إننا نجد دائما فى الضحك نية مبيتة للانتقاص من قدر جارنا، ومن ثم تقويمه».[9] ولعلنا ـ فى سياق هذه المناقشة ـ نكتفى بشئ من التحليل والتكييف لمفهوم «التقويم» هذا؛ فليس المهم ـ ونحن نضحك من انحراف الشخصية فى النص الكلاسيكى ـ هو تقويمها، بل المهم هو أن نؤكد «سلامة» ذوقنا نفسه، ونؤكد سلامة ذوق القصة التى نقرؤها

إن أنماط الحديث المنحرف كوميديا، التى نجدها فى النص الكلاسيكى كثيرة إلى درجة لا يمكن معها حصرها حصرا دقيقا. وأبسط هذه الأنماط مانقوم على محرد الملبس اللغوى (السيدة حامب Gamp مثلا فى مارتن تشوزلويت Martin Chuzzlewit) تتعبر العلاقة بين الدال والمدلول فى النص الكلاسيكى بأنها واضحة وغير مضطربة، وفى مثال السيدة حامب يشذ جزء من النص نضطرب العلاقة فيه بين الدال والمدلول، ومن المحتمل أن نصير على درجة عالية من الغموض. ونتيجة لذلك يكون هناك فى النص انتقال من الوضوح (الشفافية) الذى درجنا عليه وصرنا نتوقعه إلى نوع من الغموض وعدم الكفاءة فى الدلالة. ويتلقى القارئ هذا الانتقال باعتباره انحرافا عن معيار، وتكون النتيجة هى الضحك.[10] وهى نفس النتيجة التى نصل إليها فى حالة الثرثرة والحافة (الآنسة بات Bates فى إيما). وفى قصة نقدم إلينا المعلومات فيها بطريقة واضحة ومنظمة، تكتشف شخصية تتدفق المعلومات على لسانها بطريقة عشوائية، وبشكل معقد غير مترابط ومختلط، وأحيانا ما نجد شخصية مضحكة، لأنها لاتستطيع أن تسلك وفقا لمعايير القصة التى تتحرك فيها.

والإقحام irrelevance مصدر مماثل للحكاية (فلورا فينشنج Flora Finching) فى (دورى الصغير Little Dorrit) وهو مشدود بطبيعة النص الكلاسيكى للفصل فى تخطيطه، ويقتضا أن الترابط هو المعيار الذى يتحدد على أساسه مسار المعلومات التى تعطينا إياها القصة. وربما يكون أكثر من ذلك أهمية أن نوجد ـ داخل النص ـ القصة غير المحكوكة نفسها؛ وهى نتاج دخيل لراو غير كفء (قصص سانشوبانزا على سبيل المثال). وتفاخا فى النص الكلاسيكى دائما وجود قصص روبت بطريقة فجة، دليلا على إمكانية الاضطراب وعدم الاتساق اللذين يتحاورهما النص نفسه. وتمثل هذه القصص الدخيلة إحباطا يؤكد مزلة النص وتفوقه؛ ذلك أنها ـ حين

بضحك منها ـ تثير انتباهنا إلى صفاء النص وبهوفه ومع ذلك فأخطر من ذلك كله الشخصية التي تعيش عالم الرمبو الذي خلفه النص ، وبرغم ذلك نسيء فهمه بشكل كوميدي . وبعد شخصية **دون كيخوته** نمودجا

هذا هذا النوع من الانحراف . غير أننا حين نتعرض لكوميدية **دون كيخوته** نصف بالطبع نمطا من أنماط التناول الكوميدي قدر له أن يستمر في كثير من أهم الروايات خلال القرون الثلاثة التالية **لسرفانتس** وبعد عالم **سرفانتس** واحدا من العوالم التي نعرف العلاقة بين الدال والمدلول فيه على الثبات والوضوح ، غير أن هذه العلاقة في **دون كيخوته** ـ من ناحية أخرى ـ مهتزة وغير ثابتة وليست معالجة **دون كيخوته** أساسا معالجة كوميدية ؛ إنها كوميدية فقط في إطار القصة التي ورد فيها ؛ وهي قصة تقيم عالمها الخاص ولا تناقضه بعد ذلك واختلاف **دون كيخوته** عن الإطار القصصي الذي تحيط به اختلاف من نوع غاية في الأهمية ، لأنه يناقض أساس السلطة التي تفتضاها قصة الأسماء للأشياء

Puts names to things . ومن الأساسيات في النص الكلاسيكي أن هذه القوة لا يمكن مناقضتها والشخصية التي تفعل ذلك تسقط في هاوية الجنون ، أي تسقط في الدون كيخوتية **إن نمط التناول الكوميدي لشخصية دون كيخوته بعد من أشد أنواع الانحراف كوميدية .إنه النمط الذي يحاول ـ من خلال طبيعته السردية ـ أن يناقض النص نفسه ، ويدمر شروط النص ذاته** . وهذا هو ما يجعل رواية دون كيخوته ـ على حد تعبير **أويرباخ** Auerbach ـ تتضمن «واقعا راسخا يرفع من شأن الجنون كي يعرضه للسخرية» .[11]

وأحد سبل تعليل الضحك الذي تثيره بعض أنماط الشذوذ التي عددناها آنفا هو النظر إليها على أساس أنها انحرافات عن معايير النظم في النص الكلاسيكي ؛ تلك المعايير التي يؤدي النص وظائفه طبقا لها ، وعلى أساسها ينقل المعلومات ويورعها وبعد إصرار **فرويد** على وجود صلة بين الجهد المدلول (كفاءة الوظيفة) والكوميديا ـ في هذا السياق ـ مهما وعلى صلة وثيقة تما بحن بصدده ، فنحن ـ طبقا لما يقوله **فرويد** ـ بعد أن نحركات شخص وأفعاله كوميدية إذا بذل فيها جهدا يجاوز في اعتقادنا ما تحتاجه للقيام بمثلها «وعلى العكس من ذلك نصبح الأداء الذهني كوميديا إذا لم يبذل شخص آخر جهدا كافيا نعتقد نحن أنه ضروري ، وذلك لأن التفاهة والعبء يقصر في الأداء الذهني» .[12] وليست مضمحة تفرقة **فرويد** بين الكوميديا في النشاط الذهني وبين الكوميديا العضلية خصوصا في هذا السياق . فالكد الذهني الزائد عن الحد يبدو كوميديا أحيانا ، كالكسل الذهني سواء بسواء ، غير أن ملاحظته ـ برغم ذلك ـ مهمة وأي نص ـ في قصة مرنة ومنظمة بدقة وكفاءة ـ يتضمن جهدا زائدا عن الحد ، أو يجاوز تنظيمة المقصد . بعد شذوذا كوميديا . ومن هنا فإن الكوميديا التي تعتمد على المثرثرة أو الهذر (الآسه بات) ؛ وتلك التي تعتمد على الجدل العقيم أو الاستطراد المعيد (**نانى بمبو** Natty Bumppo في حكايات **الجورب الجلدي** Leatherstocking Tales) وكذلك الكوميديا التي تعتمد على الصمت المتحفظ (هنود كوبر Cooper's Indians) ؛ والكوميديا التي تعتمد على التركيز القصصي المفرط (قصص **سام ويلر في أوراق بيكويك**) . أو على الإسهاب المفرط (**سانشو بانزا** مرة أخرى) ـ كل هذه تعد نماذج للتناول الكوميدي في النص الكلاسيكي . وتحقيق هذه النماذج طابعها الكوميدي عن طريق الإخفاق في التقيد بنظام القصص التي تنتمي فيها وهناك تعارض خاص ومتحوط ـ في كل هذه النماذج ـ بين الجهد التنظيمي المدلول . الذي هو القصة . وبين محاولة هذا الجهد ـ سلبا أو إيجابا ـ في النص الكوميدي .

غير أن مفهوم تنظيم القصة لا يعلل وحده كوميدية **دون كيخوته** على سبيل المثال ، فهي نموذج فذ للقصة الشاذة كوميديا في النص الكلاسيكي إنها ـ على وجه الدقة ـ تعد تحريفا للنص الكلاسيكي على التناقد عنه ، فهي نص تختلط فيه الأمور وتزول الفواصل ، نص تزول الفواصل بين حقيقة مابيننا نه وبين خيالنيه . كما تزول الفواصل فيه بين الشيء ونقيضه ، وبين المطلق واللامطلق . إن التشوش الكوميدي في **دون كيخوته** هو التشوش الذي تحرص النص الكلاسيكي على أن ينحسه مهما كان الثمن . وعلينا إذن ـ لكي نفهم كوميدية هذه القصة ـ أن نجاوز مفهوم التنظيم . وبساعدنا كثيرا ـ في هذا السياق ـ وصف بارت لما يطلق عليه «قانون التماسك law of solidarity» في النص الكلاسيكي . إن «قانون التماسك» ـ فيما يرى **بارت** ـ هو الذي يؤسس جانبا من قابلية النص الكلاسيكي للقراءة . حيث تتماسك كل الأجزاء وفقا له «بشكل متزايد قدر الإمكان» .[13] وهذا القانون يؤدي إلى قابلية النص للقراءة عن طريق تنظيمه وفقا لمبدأ عدم التعارض» . ويجوع النص الكلاسيكي «تماسكانه» مؤكدا في كل مناسبة ممكنة «ثبات» الأحوال التي نصفها باستمرارينا ، وذلك عن طريق «ربط الأحداث المتقاربة نوع من الرباط المنطق . أو الإحفاق في تحقيق «الذوق السليم» . وما يبدو لنا عبثيا بشكل كوميدي في **دون كيخوته** إنما يعود إلى حرفها البعد الذي «لقانون التماسك» هذا . وذلك لأنه نص يتجاهل معايير الاستمرارية ولا يلقي بالا إلى مسألة الصدق إنه يسلم دون حذر بالتعارض الذي تحمي النص الكلاسيكي نفسه ضده . ولا يلقي بالا إلى مسألة «الصدق» والعلاقات المترابطة التي يعني النص الكلاسيكي بعملها إننا . ويحل ذلك كله بالصور في سياق النص على أنه عمل كوميدي

وإذن فنحن نحل ضحك من **دون كيخوته** بكون «الذوق السليم» للنص هو المتصدر في ضحكاتنا ، إذ هي التي تجعل هذا الذوق مشروعاً وقد قال **آرثر كوستلر** Arthur Koestler حق إن

الضحك تولد عن صدام بين «مبدأين متعارضين» ـ [١٥] أى صراع بين «أطر مرجعية مختلفة» أو بين سياقين متلازمين، أو تعطين من المنطق، أو بين عالمين من النص» ـ [١٦] وهذا على وجه الدقة هو مايحدث ـ كما رأينا ـ فى النص الشاذ للقصة الكلاسيكية غير أن الضحك ـ فى هذه الحالة ـ يكون دائما على حساب أحد المبدأين، وهو المبدأ الغريب على النص الكلاسيكى ومن خلال الضحك يطرح النص الكلاسيكى ـ جزئيا على الأقل ـ المنطق المعاير لمنطقه، ويضع النصوص التى تتهدده فى موقف حرج. كما يضع الواقع الذى تقدمه هذه النصوص وتعتمده فى نفس الموقف أيضا. وليس هناك ـ إن شئنا الدقة ـ شئ كوميدى بشكل جوهرى وبسيط. وهؤلاء الكتاب الذين حاولوا إيجاد نظرية فى الكوميديا ـ منذ أرسطو إلى فرويد قد تجاهلوا الحقيقة البسيطة التى تقول إن الضحك تحدده العوامل الاجتماعية بنفس القدر الذى تحدده به الظواهر النفسية الأخرى. إن معاييرنا الثقافية هى التى تفرض علينا موضوعات الفكاهة والذى تحدد موضوعات الفكاهة فى النص الكلاسيكى هو سيطرة معايير معينة على معايير أخرى. وهذا يتضح تماما إذا قارنا النص الكلاسيكى ببعض القصص التى سنقدمها فى الفقرات التالية على فترة اردهاوه (حتى لو كانت كتبت كرد فعل له) وقد ظهرت فى أعمال رابيلار Rabelais وجويس وبيكيت ظواهر أسلوبية معينة ـ كانت تظهر على هامش النص الكلاسيكى وتوضع فى إطار العبث الكوميدى ـ أصبحت هى الظواهر السائدة فى النص، أو هى نفسها النص السائد. ولم تعد النصوص المعايرة، والنصوص التى لاتلقى بالا إلى معيار «الترابط» المفتعل، والنصوص التى تخلط بطريقة معقدة للغاية بين اللغات والأساليب والعبارات واللهجات الاجتماعية، ولم تعد النصوص غير المنظمة تنظيما دقيقا، لم يعد كل ذلك شذوذا يوضع تحرص فى إطار نص منظم ومنطق، بل صاوت هى النص نفسه [١٧]

وليس معنى هذا أن النص غير الكلاسيكى unorthodox بنص حال من الفكاهة، [١٨] فليست هذه هى الحقيقة، فهناك ـ برغم ذلك ـ شكل من الفكاهة يليق فى النص غير الكلاسيكى، شكل يختلف عن ذلك الذى وصفناه فيما سبق. ويرتبط الخلاف هنا ارتباطاً وثيقاً بالخلاف الذى ناقشناه حول تنظيم النص **وتتصدى فكاهة النص غير الكلاسيكى ـ فى أبسط أشكالها ـ نوعا من العبث بتقاليد النص الكلاسيكى وقوانينه وطريقته فى التناول. وقد يستعرض النص غير الكلاسيكى ـ مثلا ـ وسائل النص الكلاسيكى، ولكنه يحرفها من هدفها التقليدى، وتكون النتيجة نصا واقعا بشكل كوميدى - أى نصا يثير توقعات معينة من أجل إحباطها، نصا يثبت لاحتواء طريقة كوميدية رقيقة** ويمكن للوصف ـ مثلا ـ أن يكون مصدرا للفكاهة إذا جاوز النص غير الكلاسيكى حدود الوصف التقليدية (التى تقرها النص الكلاسيكى) ودمر معاييره. ومن هذه الزاوية يقوم الوصف العرضى غير المقصود بدور كوميدى فى معظم القصص غير الكلاسيكية، من **شتيرنه** Sterne إلى أن **روب جرييه** Robbe Grillet. وقد أشار **جيرار جينيت** Gerard Genette إلى أن أكثر وظائف الوصف أهمية فى النص الكلاسيكى يمكن أن تكون الوظيفة «الرمزية التوضيحية فى نفس الوقت». [١٩] ويؤكد **جينيت** أن تطور أشكال القص، قد مال (على الأقل حتى بداية القرن العشرين) إلى تدعيم سيادة القصة وقد فقد الوصف ـ دون أدنى شك ـ أهميته الدرامية التى كانت له، [٢٠] ويعطى النص غير الكلاسيكى ـ من جهة أخرى ـ «للوظيفة الوصفية أسبقية من حيث العرض المشهدى» ـ كما يقول **جينيت** عن روايات **روب جرييه** [٢١] وبذلك يتحرر الوصف «من طغيان القص» [٢٢]، وتكون النتيجة هى الفكاهة، إذ يدرك القارئ هذا التحول فى الاهتمام، وإعادة صياغة الأولويات المطبقة، بوصفها اضطرابا وشذوذا كوميديا عن المعيار الذى قام من الناحية التقليدية بدور التنظيم والتنسيق والفعالية والمعقولية.

ويصدق نفس القول ـ لو أردنا مثالا آخر ـ على أسلوب معالجة النص غير الكلاسيكى للتقاليد التى تحكم النص الكلاسيكى نفسه، والتى تحكم تنظيمه التتابعى. وقد يقدم النص غير الكلاسيكى سلسلة من الخدع القصصية على أساس تطويرها، ثم يتراجع عن تحقيق هذا التطور. وتحرم الأحداث نتيجة لذلك من تتابعها القصصية، وتكون النتيجة ـ فيما يقول **فيكتور شلوفسكى** Victor Shlovsky «انكشاف أمر الخدعة» [٢٣]، وهضما للتقاليد القصصية بوصفها مجرد تقاليد، وعندما تخدعنا نفس الخدعة يتضاءل القارئ فى الموقف الذى وردت فيه. وقد يكون المقلة من الأحداث القصصية (خصوصا فى رواية **شتيرنه** المسماة **تريسترام شاندى** Tristram Shandy، وفى روايات **بيكيت** و**نابوكوف** Nabokov) غير متقنة أو بطيئة أو صعبة أو تدل فى تحقيقها جهد فكاهى، أو صورت بطريقة غير متقنة، سواء عن طريق التركيز أو الحذف أو الاختصار. وقد تكون نهايات الأحداث القصصية قد صممت وبنيت بطريقة كلاسيكية. وذلك فقط من أجل تقليل أهميتها، والعودة إلى الموضوع الأصلى، أو من أجل إضافة تفاصيل لا أهمية لها، وقد تحرف النص غير الكلاسيكى أيضا تقاليد البعد التأويلى بشكل كوميدى. ومايطلق عليه بارت فى كتابه S/Z اسم «اللغز» enigma ـ مثلا ـ قد يقدمه النص غير الكلاسيكى من أجل تجاهله. وهو يقلل شأن هذا اللغز ـ القوة المحركة فى النص الكلاسيكى ـ فى النص غير الكلاسيكى، ويحول إلى مجرد ريبة، وتلك مشكلة تحتاج إلى الدرس، وقد تصبح مع مرور الوقت عتا كوميديا.

هذه مجرد أمثلة قليلة لأنماط الفكاهة التى يمكن إدراكها فى النص

عبر الكلاسيكي ، إنها فكاهة تتطلب منا اعترافا بإمكانية وجود نوع من القص يميل في الواقع إلى إنكاره ، واعترافا بنصوص نبدو أنها على وشك أداء وظائف تقليدية ، ولكنها في الحقيقة تحجم عن أدائها إن إعادة ترتيب عناصر القص التقليدية ، أو تعزيزها ، تجعل منها حشوا . وتحولها إلى اضطراب كوميدي ، ويفقد النص أي معنى عبر أننا يمكن الآن أن نتساءل ـ في هذه المرحلة من مناقشتنا ـ عما إذا كنا نصف حقا نوعا من الفكاهة يختلف بصفة جوهرية عن ذلك النوع الذي سبق أن ناقشناه . وقد يبدو أن القارئ الذي يضحكه النص عبر الكلاسيكي مايزال يضحك من نوع من الحديث الشاذ . ويكمن الفارق في أن الحديث الذي يضحك منه القارئ الآن هو حديث النص نفسه . بعد أن كان ـ في النص الكلاسيكي ـ حديثا للشخصية داخل النص . ألانتهوم آثار التقاليد الكلاسيكية ـ التي مازالت واضحة في النص عبر الكلاسيكي ـ بدور يكون أساسا للمفارقة ، ومعيارا للحكم ، خصوصا إذا كانت تحرد شاهد يذكرنا بالسنن الذي تخلى عنه النص عبر الكلاسيكي بشكل عنيف ؟ ومن الممكن القول بأننا نضحك من نصوص نوصف بأنها دخيلة وعبر فعالة في أدائها

من المؤكد إذن أن النص عبر الكلاسيكي يكون دائما مرجعا لذاته ووعيا لذاته ، إنه يشد انتباهنا إلى أدبيته الخاصة ووجوده اللغوي الخالص بوصفه حقيقة فنية ويفرض علينا النص غير الكلاسيكي التعرف على الطبيعة التي صارت تقليدية للنص نفسه ، أو التعرف على كتابته وقراءته . وقد يبدو ذلك كله دليلا على التعقيد المتنامي في النص الكلاسيكي . غير أنه يمكن القول ـ من زاوية أخرى ـ إن الوعي الأدبي الذاتي يثير الضحك بوصفه ـ قبل كل شيء ـ نوعا من الإحباط أو الانبهار الكوميدي .

ويقدم كوستلر Koestler وصفا «للتأثير الكوميدي للوعي الذاتي» يبدو عنا بالدلالة ، ويتطابق مع بعض توصيفاتنا السابقة للعمليات التي تولدها النص عبر الكلاسيكي . يقول «حين نمارس مهارة عركناها جيدا فيجب أن تعمل الأعضاء بآلية ونعومة ، ويجب أن يكون هناك أي وعي بتركيز الانتباه وفي اللحظة التي تركز فيها انتباهنا على وظيفة حرفية ـ عادة ماتكون آلية ـ تتحلل الأنسجة ، وينعطل الشغيل ، ويصبح الأداء مشلولا . »[14] أليس ضحكنا من النص عبر الكلاسيكي ضحكا من نص قريب من هذا النوع من الشلل ، حيث لاتعمل الأجزاء كما كانت «بنعومة وتلقائية» ؟ . ويمكن القول ـ استنادا إلى هويز ـ أن النص عبر الكلاسيكي مايزال يشابه النص الكلاسيكي ، وذلك حين يصبح في موضع «تفوق» يسخر من خلاله من «العجز»

غير أن النص عبر الكلاسيكي لايصبح خصما في هذا الموضع . إنه يقدم إلينا دائما ـ عن طريق الشرك الذي ينصبه لنا في عملية السرد ـ مواقف كهذه التي نشعر بها بالتفوق ، عبر أنه يفعل ذلك فقط من أجل إزاحتنا عنها . وإذا كان النص الكلاسيكي يمنحنا موقف التفوق من خلال السرد السائد ، فليس ثمة سرد سائد في النص عبر الكلاسيكي ، ليس ثمة سرد سائد يستطيع على أساسه أن ينظم ويتسق المعايير المختلفة التي يتكون منها النص ولذلك نصبح قراءة هذا النص شاقة وإشكالية . ومما أمكن الإشارة إلى احتمالات المعنى ووحدة العمل ، عبر أن المعنى والوحدة بطلان أمريين محبوبين في النص عبر الكلاسيكي . وكما يحيرنا معنى النص يحيرنا كذلك أي موقف محدد في علاقته بالنص، ونجد أنفسنا دائما مواجهين بمعضلة كيف نقرأ النص . إن ضحكنا ـ مما يقول سولرز Sollers في مناقشته للوتراومون Lautréamont ـ «علامة على ضعف ملكتنا المطلقة»[15] إننا نضحك لأننا «عبر قادرين على إدراك مطلق بعض العبوات المحدودة»[16] وعبر قادرين على إدراك مطلق النص نفسه . والسبب وراء ذلك أننا لانعرف في هذه الحالة كيف نقرأ . ونتيجة لذلك نصبح نحن موضوع ضحكنا بطريقة من النادر حدوثها في النص الكلاسيكي . وكلما أمكن أن يبدو النص عبر الكلاسيكي عبثيا ومانعا للعمل ، كان ذلك في الواقع تأكيدا لانتهاء أي موضع «للتفوق» يمكن لنا أن نسخر من خلاله . وحين نضحك من هذا فإننا ـ أيضا ـ نضحك من أنفسنا .

ولكننا نضحك أيضا ـ بطبيعة الحال ـ من التقاليد التي يصنعها النص عبر الكلاسيكي موضع الاستهزاء ، ويعبث بها ويعريها ، نضحك من المعايير ـ معايير النص الكلاسيكي في سياق النص الذي وردت فيه ، تلك المعايير التي تعد استجابة لهذا السياق . من هذا المنطلق يثير النص عبر الكلاسيكي ضحكا هجوميا ، ذلك أنه يسخر من أهم المنجزات ذات القيمة في حضارتنا ، التي تعد أداة من أهم أدواتها وقد يقدم النص عبر الكلاسيكي ـ في جانب منه ـ تمثيلا كوميديا لابتذالية بعض المحرمات القصصية الأساسية الشائعة وخداعها، وبعرضها على أساس أنها مجرد حيل ملاعبة ، منكرا شفافيتها وأصالتها التقليدية . ولأن النص يرفض توظيفها ويحرمها من القيام بتأثيرها ، فإنه يركها خالية من معانيها المعروفة ، ويحط من قيمتها بشكل كوميدي ، لتتحول إلى مجرد زينة شكلية . ويجد النص متعته في نوع من الفكاهة وصفه جوناثان كولر Jonathan Culler بأنه «تجاوز للسخرية Metaironie» وهو فكاهة تجعل سياقها «شكل الرواية لاتحاصيل عالما»[17] ولايبدو النص الكلاسيكي نفسه ـ عن طريق أداء العمليات التقليدية بشكل غير ملائم أو عن طريق وضعها في سياق غير ملائم ـ مجرد نص مضحك بشكل كوميدي . بل إنه أيضا يتحدى الطبيعة الثابتة عبر القابلة للتغير لهذه العمليات ويسخر منها ، ويسخر من الروايات التي تظهر فيها تلك العمليات ثابتة هكذا لا تحتمل التغير ونحن مدأ في الضحك حين ندرك عدم وجود مبدأ ثابت يأخذ السرد القصصي طبقا له شكلا معينا .

وإذا كان هناك عدد هائل لاحتمالات تنظيم السرد ، فإن النص الكلاسيكي يحجب عنا هذه الحقيقة ، واقعا شعاوا افتراضيا مؤداه أن التجانس بين أجزائه يمثل قاعده مطلقة (وذلك العكاس لقوانين واقع لاتحتمل التغير) . ويمحوا النص عبر الكلاسيكي بالإدراك الكوميدي لاعدام صيرورة التجانس الذي يقضي عليه ويبدده ، ولاعدام صيرورة العناصر التي يرتبها ويعيد توزيعها . وعن طريق تفكيك القص يوضعه علامًا دالا يكشف النص غير كلاسيكي عن الطبيعة الاعتباطية لذلك النظام ، ويدهش ـ من ثم ـ لدرجة الضحك على تبسيطات النص الكلاسيكي . وعلى افتراضاته السادجة عن التقديم القصصي واللغة ، وعن العالم الذي يعتمد عليه النص الكلاسيكي ويوازيه

من الواضح إذن أن الكوميديا في النص عبر الكلاسيكي من نوع معقد، فهي انحراف كوميدي عن المعايير ، وهي أيضا قمع لهذه المعايير ومحاكمة لها . إنها كوميديا تثير الضحك من سرد منحرف ، شبيه بذلك السرد الذي يدعمه النص الكلاسيكي ولما لم يكن ثمة سرد محايد في النص الكلاسيكي حمل سمة التفوق والامتياز ، فليس هناك ما يساعد من القارئ وانحرافات السرد ، وليس هناك أيضا ما يمنع من الضحك الذي يحرمه النص الكلاسيكي في المعتاد ، وذلك الضحك الذي يهز مقدمات النص الكلاسيكي الأساسية ويمكنه ـ وبعد ذلك الضحك ـ في جانب منه ـ ضحكا من أنفسنا كقراء ، كما سبق الإشارة ، غير أنه بعد أيضا ضحكا من المؤلف (على مفهوم المؤلف وعلى سلطته) . إنه ضحك من النص ومن مكانته كحقيقة فنية ثقافية ، ومن كونه وعاء للمعلومات ، وضحك من التفوم والمعرى دائما إن ذلك الضحك ـ في جانب منه ـ ضحك من أشياء منوعه ، ولكنه ـ في جانب آخر ، وإلى حد ما يفصل الجانب الأول ـ ضحك من لاشيء إطلاقا إنه ضحك مصدره احتلاط المعايير الذي أشار إليه **كوستلر** ولكنه ـ على عكس الضحك الذي يثيره النص الكلاسيكي ـ ضحك لا ينتصر فيه معيار سائد على حساب معايير أخرى

ويصر **بارت** في كتابه **امتعة النص** The pleasure of the text على أن **النشوة** rapture التي يقدمها النص عبر الكلاسيكي (أو نص النشوة) Text of bliss لايمكن أن تساوى المتعة التي تقدمها الثقافة الكلاسيكية . غير أن هذه النشوة ـ فيما يقول ـ ليست مجرد امتناع لتدمير هذه الثقافة . ويقرر فيما كتبه عن **ذي صاد** خاصة أن ثمة وظيفين متعاكسين قد أبدعها نص النشوة ، وظيف تقليدي مطابق مطيع (حيث يجب أن نستخدم اللغة بطريقة مشروعة متفق عليها كما أقرها الاستخدام المدرسي ، وأقرها الاستخدام الأدبي والثقافي) **وظيف** آخر عمل منحرف (قائم لأي التواءات وانحرافات) . وهذا الظيف الآخر ليس إلا التأثير اللغوي ، أي التأثير الذي ينشئ موت اللغة بوصفها نظاما دالا . وبعد هذان الظيفان **وماتحدث بينهما من تجاذب وتنافر** أمرا صروريا . فليست الثقافة ذاتها أمرا مثيرا ، وليس تدميرها كذلك بالأمر المثير للنشوة ، بل المثير للنشوة حقا هو الفاصل بين الثقافة وبين تدميرها ، هو ذلك الفجوة وذلك الصدع بين الثقافة وبين تدميرها » .[٢٩] وطبقا لما يقوله **بارت** فالسعادة (أو النشوة) التي نكتشفها في النص عبر الكلاسيكي (نص النشوة) هي محصلة «لازدواجيته» وموقعه عبر المحدد بوصفه (فجوة) ونقطة التقاء بين الثقافة وتدميرها وتكمن النشوة في ذلك التوتر المتناقض بين التقليد والتخريب ، بين النظام والفوضى ، بين اللغة والصمت . هذه بدقة هي حالة **الضحك** الذي يثيره النص عبر الكلاسيكي ، وهو الضحك الذي يعد في حقيقته أحد جوانب النشوة كما يقول **بارت** نفسه بشكل عرضي . إنه ليس مجرد ضحك من شذوذ أو انحراف ، وليس كذلك مجرد ضحك من ثابت أو معياري ، إنه ضحك يقع في منطقة دائمة ، حيث يتغاير المعيار والانحراف دائما ويختلطان . وحيث يكف كلاهما عن الوجود ومع ذلك يتحتم وجودهما ومن المثير للسخرية أنه على الرغم من أن التقاليد والمعايير تسببات اعتباطية ، فإننا لايمكن أن نستغني عنها . ونحن على وجه الدقة نضحك على النص عبر الكلاسيكي لأن الوعي بهذا التناقض يتحداها . إنه الضحك الذي وصفه **جاك دريدا** Jacques Derrida بأنه يطلق «على أساس من الإنكار المطلق للمعنى» ، المعنى الذي يظل على الرغم من ذلك محتملا وصروريا ، ولايقع في منطقة السلب الكامل .[٣٠] .

وثم وصف رائع لنوع الضحك الذي يثيره النص عبر الكلاسيكي ، وذلك في مقدمة كتاب **ميشيل فوكو** Michel Foucault ، **نسق الأشياء** ، The Order of Things . ويبدأ فوكو كتابه بالاعتراف بأن

فكرة هذا الكتاب قد نشأت خلال قراءة نقرة من بورجز Borges ونبعت من الضحك الذي بدد ـ خلال قراءاتي ـ كل معالم أفكاري / أفكارنا .. وهذه الفقرة تنقل عن «دائرة معارف صينية» ، ورد فيها أن الحيوانات تنقسم إلى (أ) حيوانات تملكها الإمبراطور (ب) حيوانات معطرة (ج) حيوانات أليفة (د) خنازير مائية (هـ) السيرانات (حيوانات خرافية) (و) حيوانات حرة (ز) كلاب فلش (ح) حيوانات تقع ضمن التصنيف الحالي (ط) حيوانات مسعورة (ى) حيوانات لا يمكن حصرها (ك) حيوانات تفاد من ذيل جمل جدا مصنوع من شعر الجمال (ل) إلى آخره (م) حيوانات كسرت الآن إبريق الماء

(ن) حيوانات تبدو مثل الطيور منذ زمن بعيد جدا» . ف عجائب هذا التصنيف يكون الشئ الذى نفهمه فى ومضة واحدة ـ والذى يقدم فى الخرافات على أنه سحر عربى لنسق فكرى آخر ـ من نحدبدنا نحن ، ومن الاستحالة المطلقة أن نعتقد ذلك .[٣١]

يقول فوكو إن نص بورجر حشد مختلط من أشياء متباعدة «تحشرى عددا هائلا من الأنساق الممكنة ، التى «تثير مسألة ـ دون قانون أو هندسة ـ فى بعد اللاقياس (أو الشذوذ والفوضى)[٣٢] ، حيث «ترتب الأشياء وتوضع وتنظم فى مواقع مختلفة ومتباعدة إلى المدى الذى يستحيل معه أن نحدد لها مكانا أو موقعا مشتركا يستوعبها جميعا» .[٣٣] وما يصدق على هذا المثال يصدق بالمثل ـ مع بعض التحوير الضرورى ـ على روايات العملاق ورابلية جروبل Gargantua and Pantagruel وأوليس Ulysses وفينجانس وبلك Finnegans Wake وتريستام شاندى Tristram Shandy وحاك المؤمن بالقضاء Jacques the Fatalist ويصدق أيضا على روايات روب جرييه وبيكيت Dingel ؛ فلدينا على وجه الدقة ـ فى كل هذه النماذج ـ نص يتحدى بتعدد مواقعه وتنوعها حدود النص التقليدى ويجاورها . وكما يقرر فوكو فإن هذا النص يهز كل الآفاق المألوفة لفكرنا ، ويهز كل حدود تمثلاتنا للعالم ، وافتراضاتنا على قدرة اللغة على تمثيل هذا العالم إن الحد الذى يسيطر على هذه النصوص هو بعد «الشذوذ» ، ذلك أنها تحيلنا دائما ـ وبشكل مذهل ـ إلى عدد هائل من الأشكال الممكنة للنظام ، وهى أشكال بدلنا منطقنا على أنها متعارضة ، يباعد مطلق القص الكلاسيكى بينها ويعرفها على أساس أنها أشكال متباعدة ومتعارضة ومن هنا تكون صعوبة قراءة النص غير الكلاسيكى ، وتكون صعوبة إدراك معناه «والاستحالة المطلقة فى اعتقاد ذلك» . إنما فى الواقع نستسلم للضحك لأننا محاصرون بين استحالتين : الاستحالة الأولى استحالة نقبل الأنساق المحددة للرواية التقليدية بوصفها بلورة للحقيقة والواقع ، والاستحالة الثانية هى استحالة أن نفكر فى الحقيقة التى يومئ بها إلينا النص غير الكلاسيكى ، أو استحالة إدراك الواقع الذى يشير إليه وهناك دائما فى تمثلاتنا للواقع كثير من الحواجب التى تستبعدها من الواقع أكثر مما تحيط بها . وبعودنا النص غير الكلاسيكى على كومبديه النقائض ، وعلى الاستحالة الكومبديه لواقعية شاملة ، أو لأى واقعية على الإطلاق .

لقد ميزنا ـ إذن ـ بين نوعين من النصوص ، ونوعين من القص ، وبين نوعين من الفكاهة فيهما . نوع يوجد فى النص الكلاسيكى ، ويبقى عن التضاد القائم بين السرد المسيطر والسرد المنحرف أو الشاذ ، والنوع الآخر يوجد فى النص غير الكلاسيكى حيث تنبثق الفكاهة من السرد داخل النص نفسه . وقد لاحظنا ـ مع ذلك ـ أن كومبدية النص عبر الكلاسيكى تعتمد ـ فى جانب منها على الأقل ـ على علاقة هذا النص بالنص الكلاسيكى . وليس الأمر هنا أمر تبديد للعناصر التقليدية ، أو أمر إعادة ترتيبها فى النص غير الكلاسيكى ، فالنص يفترض قارئا محدودا بقوانين النص الكلاسيكى ، ومحملا بتوقعات اكتسبها . ويمكن للنص غير الكلاسيكى أن يخيبها أو يدمرها ومن هذا المنطلق تتأثر استجابتنا للنص غير الكلاسيكى بعامل تاريخى (هو طبيعة الحداثة التاريخية للتجارب الحديثة فى القصة . والحقيقة أنه على الرغم من هذه التجارب فإن تقاليد النص الكلاسيكى مازالت هى التقاليد المستمرة فى السيطرة على معظم القصص فى مجتمعنا) . ومن المحتمل ألا يكون قراء المستقبل قادرين على اكتشاف الفكاهة فى النص غير الكلاسيكى ؛ وهو احتمال قد يفتح نافذة للصعود المتزايد على طبيعته ، وتزايد تعلم قراءته ، ومن المحتمل أيضا أن يكون الأمر على العكس من ذلك . ونحن نسلم بأن إبداع النص غير الكلاسيكى وتلقيه عمليتان مازالتا تنموان فى ظل وجود النص الكلاسيكى وقد فرض الوجود الأكيد للنص الكلاسيكى ـ من بعض الجوانب ـ على النص غير الكلاسيكى طبيعته ، وفرض طرق قراءته . كما فرض عليه أنواع الضحك التى جعلها ممكنة .

ولكن إذا كان الأمر كذلك ، فيمكن لنا أن نتساءل عما إذا كان العكس أيضا صحيحا . وعما إذا كان النص الكلاسيكى لم يلازمه بإصرار ـ خلال تطوره ـ شبح السرد الجامح الشاذ الذى حاول التخلص منه والسخرية منه . ألم يلازمه ذلك الشبح بدوره خفية ويسخر منه ؟ ألسيت معارضتنا الواضحة ـ القائمة على التبسيط ـ للنص الكلاسيكى فى النص غير الكلاسيكى معارضة متناهية السذاجة ؟ وبقليل من التأمل نصل إلى أن هذه هى الحقيقة ، فى إطار تاريخ النص الكلاسيكى بعد ظهور بعض الروايات فى القرن الثامن عشر ـ مثل «تريستام شاندى» لشنبرنه ، و«حاك المؤمن بالقضاء» لديدرو ـ دليلا على مدى اقتراب تقاليد القصص التقليدى من أن يسيطر عليها ـ على وجه التحديد ـ نمط الكومبديا التى كانت على وشك الظهور ، ذلك النمط الذى يعتمد على الهوس والتنوع والاحتفاء بالعودة إلى رابليه Rabelais أو إلى النصوص الحديثة لاكتشاف نماذج من السرد القصصى غريبة إلى درجة بعيدة عن النص الكلاسيكى . ويمكننا أن نجد هذه النماذج حية فى فقرات ثانوية من النص الكلاسيكى واستخراجه ، بوصفه الشكل المسيطر والسائد من أشكال القص وكتابة شنبرنه للرحلة العاطفية A Sentimental Journey وديدرو للراهبة The Nun يدل تجرده على مدى ما يمكن أن يكون عليه الخط الفاصل بين التقليدية والابتداعية من دقة . وتصور بشكل متباعد ـ حتى حينما تعبر النص الكلاسيكى سيادته وسيطرته ـ روايات خاكم أسمه .

يضع تقاليده موضع التساؤل . وبتداخل السرد الشاذ المحرف ـ الذى يحاول النص الكلاسيكى أن يقاومه بالضحك منه ـ فى أنواع مختلفة من النصوص ، مولدا شكلا خاصا من أشكال الضحك أكثر تدميرا .

وربما كان أكثر من ذلك أهمية أن نجد فى بعض النصوص الكلاسيكية آثار لسرد شاذ محرف نهدد ـ فى لحظات بعينها ـ بالفضاء على هذه النصوص من داخلها ، تهدد بالفضاء على معناها ومعرفها ، وتهدد بالقيام بدور فكاهى بفوض دعائم هذه النصوص . ولعل هذا يصدق على الروايات العاطفية والرومانسية بصفة خاصة ، حيث تكون درجة التحرر من قيود الواقعة ومن الصدق نفسها مسألة تقليدية . ويمكن أن يؤدى هذا التحرر من الواقعية إلى ظهور الغريب والشاذ والعجيب فى العلاقات الدالة ، كما نظهر فى العالم الذى تدل عليه . وهذا القول يصح ـ أيضا ـ كل الصحة على رواية **تريستام شاندى** وليس من الصعب أن نجد أمثلة أخرى فى روايات رحلة الإحساس

The man of Feeling **وقلعة أوترانتو** The Castle of Otranto **وموبى ديك** Moby Dick **وقصص إدجار ألن بو وفى ذات الوشاح الأبيض** The Woman in White . فى كل هذه النصوص حوانب من الضعف متنائرة ، يبدو السرد الفصصى معها على وشك أن يصبح متعابر السمات والخصائص ، ويبدو ضائعا بطريقة مربكة ، وفاقدا لمنعه بطريقة كوميدية ، وعاجزا عن أداء وظائفه بطريقة مصطنعة . ويلمح أحيانا ـ وراء المظهر الخادع للنص الكلاسيكى المعاصر ـ اضطرابا أو صعفا زائدا يحدى هذا الشكل بطريقة واضحة

وتكون المسألة أشد وضوحا ـ مع ذلك ـ حين نجد فى بعض النصوص الكلاسيكية ذات الطابع التقليدى جدا ـ مثل مدام **بوفارى** Madam Bovary **والنفوس الميتة** Dead Souls **ودون كيخوته** ـ دليلا على ذلك النوع من الضعف والشذوذ وقد لفت **جوبانان كولر** انتباهنا إلى الطريقة التى يسخر بها فلوبير من نوع الروايات التى يكتبها ، حيث يسخر مما يقوم به فى كل من **مدام بوفارى والتربية العاطفية** A Sentimental Education **داخل هذه الروايات نفسها** [٣٤] وبتنازل النص الفلوبيرى بطريقة فكاهية عن وظائفه ، وأحيانا يتساءل حتى عن قيمته ، وأحيانا يتساءل بشكل خاص عن العمليات الأساسية جدا فى النص الكلاسيكى وعلى الرغم من ذلك نكون آثار الشذوذ والانحراف فى نصوص فلوبير نادرة ، أو غير نادرة عاما ، الأمر الذى يؤكد تصنيف روايتى فلوبير فى إطار أعمال الواقعية العظيمة . والكلاسيكية الحقيقية والذى نصفه الآن هو ما يمكن أن نطلق عليه النص ذا الوجهين ، وهو نص تكمن فكاهته المدمرة خلف واجهته التقليدية وتلوح منها ولا يعنى هذا فقط أن النص يعنى أشياء مختلفة لقراء مختلفين ، بل يعنى أيضا أن النص ـ فى ضوء ما ـ يبدو نوعا معينا ، وفى ضوء آخر يبدو نوعا آخر . وهناك كثير من الملامح غير الكلاسيكية مضمورة فى نص فلوبير الكلاسيكى وهذه الملامح تهدد أحيانا بالفضاء على مبرر وجود الراوية ذاتها .

ونفس الأمر يصدق على رواية **النفوس الميتة** ، فهناك من ناحية التركيز الدقيق والجهد على التفاصيل ، والتركيز النقدى على المجتمع الذى يرتبط فى أذهاننا عادة بأنواع معينة من النصوص الكلاسيكية . وهناك من ناحية أخرى السرد الدخيل ـ الذى يشبه السرد فى رواية شاندى ـ الذى يحرف إلى العرضى ، متكككا أى معنى للترابط . إنها قصة هزلية كوميدية ، عجيبة كالشخصيات التى تعرضها ومن اللافت للانتباه ـ مع ذلك ـ أن هذه القصة ربما تتجه ـ عن طريق جذب انتباهنا إلى الطريقة الغريبة التى تؤدى بها وظائفها (أو تخفق فى أدائها) ـ إلى انتزاعنا من «واقع» تلك الشخصيات التى يكون قصد الرواية الأساسى ـ على العكس من ذلك ـ هو إقناعنا بها . ونحن مرة أخرى إزاء نص منشطر ، نص منقسم ، نص كلاسيكى تتحداه انحرافاته الذاتية وتنقضى عليه .

والأمر مع **دون كيخوته** أكثر من ذلك وضوحا وبروزا . وفى مناقشتى السابقة **لدون كيخوته** اعتبرتها مجرد نموذج للنص الكلاسيكى ، ويمكن للمطلع قراءتها على هذا الأساس كما فعل **أويرباخ** غير أن النقد المعاصر حول **سرفانتس** [٣٥] حملنا على وعى بالجوانب الأخرى لروايته ، مثل التساؤل الفكاهى المتكرر عن مكانه القصص بشكل عام ، ومكانة هذه الرواية بوصفها قصة بشكل خاص ، ومثل الاستعراض الهزلى لتقليديتها ، ولطبيعتها التأملية الذاتية ، ومثل السخرية من وجودها بناء قائما على محاكيات داخل محاكيات وثم مجال فسيح هنا ـ أيضا ـ لدراسة المناقضات الكوميدية لما يمثله النص عن نفسه وعما يقوم به . ودراسة الإلحاح المستمر لتعليقها على السرد باعتباره ـ بالضرورة ـ عملية اختيار واستبعاد . والواقع أن رواية **دون كيخوته** متميزة من حيث تعقدها بوصفها رواية تمثل الواقعية تمثيلا دقيقا ، وبوصفها رواية تعكس ـ فى نفس الوقت ـ وعيا بتخفيفها ودائها ، ذلك أنها تتراوح بين التقليدية والابتداعية وتضم مطلقاتها الخاصة (باعتبارها نصا كلاسيكيا) فقط من أجل أن تحاورها وتنقضى عليها . وكما يقول **روبرت آلتر** Robert Alter : «إن أعظم مبتدعات الشخصية أو الحدث روعة تحمل فى داخلها النسخة الناسفة المرئية لنقيضها الساخر» . [٣٦]

وعلى ذلك فالنص الكلاسيكى العظيم والأصيل ـ الذى يعد مصدرا لكل مايأتى بعده ـ هو فى الواقع نص متحرك ، متردد وعامض فى حقيقته ولايستقر النص الكلاسيكى ـ حتى فى بداياته ـ على أى نوع من السرد الثابت يقوم بتعبيره فى القرن الثامن عشر ، ويعبره دائما بشكل هائل فى عصرنا الراهن . وختاما فإن الفارق بين النص الكلاسيكى والنص غير الكلاسيكى ، والفارق بين نوعى الفكاهة اللذين يسعان

منها ، ليس واضحا إلى هذه الدرجة التى أبرزناها فيما سبق . وقد تضمنت الرواية منذ بداياتها الأولى ـ كما لاحظت حوليا كريستيفا Julia Kristeva ـ بذور اللارواية . (٣٧) ونجدر الإشارة إلى أن النقد المعاصر حول النص الكلاسيكى قد انتهى إلى اكتشاف وجود تحولات وتقلبات وأنماط تحويرية ـ داخل هذا النص ـ تبدو أليفة له ولصيقة به بدرجة أساسية . وهناك دائما داخل الرواية ككل تعارض بين الواضح والمفصل ، بين المفهوم والغامض . و سبيل الضحك ـ الذى عن طريقه بنى النص الكلاسيكى الغامض والمفصل فى حالة لا معالبة ضمانا لأن يكون مفهوما ـ موجودا حتما إلى جنب ـ بطريقة معارضة ـ مع الضحك المتولد من داخل هذا الغامض والمفصل . ومع ذلك فقد بقرو السرد المحرف النص الكلاسيكى بطريقة كوميدية بالرغم من سخرية النص منه . ومن النادر أن يوجد نص كلاسيكى أو نص غير كلاسيكى بطريقة قاطعة وحاسمة ؛ ومن النادر أيضا ـ بناء على ذلك ـ أن يعيب أى من نوعى الضحك اللذين وصفناهما من أى رواية عيبا كاملا

• هوامش

(١) George Meredith, An Essay on Comedy, London, Constable, 1913, p. 81-2.

(٢) Id., p. 88.

(٣) Id., p. 90-1.

(٤) Id., p. 91.

(٥) Id., p. 89.

(٦) Id., p. 89-90.

(٧) Roland Barthes, The Pleasure of the Text (trans. R. Miller), New York, Hill and Wang, 1975, p. 3.

(٨) Philippe Sollers, Logiques, Paris, Seuil, 1968, p. 228. Translation mine.

(٩) Henri Bergson, Le Rire, Paris, Alcan, 1916, p. 27. Translation mine.

(١٠) لا نحتاج هنا إلى أكثر من مراجعة فيجانس واك Finnegans Wake للوصول إلى مقياس محدد به الفارق بين النص الكلاسيكى ونوع النص غير الكلاسيكى الذى سنعرض له بعد ذلك

(١١) Erich Auerbach, Mimesis, (trans. W. Trask), New York, Doubleday, 1957, p. 385.

(١٢) Sigmund Freud, Jokes and their Relation to the Unconscious, (trans. J. Strachey), L London, Hogarth Press, 1960, p. 195.

(١٣) Barthes, S/Z, Paris, Seuil, 1970, P. 187. Translation mine.

(١٤) Id., P. 162.

(١٥) Arthur Koestler, The Act of Creation, London, Pan, 1970, p. 35.

(١٦) Id., p. 38.

(١٧) راجع أوربراخ عن الأسلوب والسرد فى رواية الصلاق وبانتاجرول . (المصدر السابق ورقم ١١) ص ٤١١

(١٨) فى التفرقة بين النص الكلاسيكى والنص غير الكلاسيكى ، أتابع تميز بارت بين النص الكلاسيكى والنص المذكور فى كتابه S/Z ، وأتابع كذلك تفرقته بين « نص المتعة » و « نص الشرة » فى كتابه « متعة النص » [انظر رقم ٧] وهناك رغم ذلك أسباب واضحة لعدم متابعة بارت فى مصطلحاته ، فالنص المقصود قد يوحى أن المقصود منه هو الرواية الحديثة (أو اللاروايه) فى فرنسا . و مصطلح « نص الشرة » له معنى فى سياق الكتاب الذى وردبه ، لكنه ليس ملائما هنا ولهذا اعتبرت الكتابة عن « النص غير الكلاسيكى » وأعنى به النصوص الحديثة فى مواجهة النصوص التقليدية ، ولكنى أيضا أهدف إلى أن تتضمن هذا التعريف بعض النصوص التى ظهرت فى القرن التاسع عشر (مثل رواية ترجستام شاندى) وبعض الأعمال القصصية التى كتبت قبل ظهور الرواية (العملاق وبانتاجرول) وتحديد النص غير الكلاسيكى ـ بصفة عامة ـ بأنه النص الذى ينحرف فى خواصه الأساسية عن معايير النص التقليدية . غير أن هناك فروقا فى الدرجة ـ درجة الانحراف ـ إذ إن بعض الروايات التحريبة تعد أكثر تقليدية بشكل جوهرى من غيرها ، وعمل هوكر ومرجيبا وولف ـ مثلا ـ من أشد الملخصين لمفهوم المتعة التصويرية ، وعلى ذلك بعد رواياتها فى أساسها أقل قدرة على التحدى من روايات روب جرييه . وقد حاولت فى هذه المقالة أن أشير بكثرة إلى ما أعتبره نماذج للنص غير الكلاسيكى .

(١٩) Gerard Genette, 'Frontières du Récit,' Figures II, Paris, Seuil, 1969, p. 58-9. Translation mine.

(٢٠) Id.

(٢١) Id., p. 59.

(٢٢) Id.

(٢٣) Victor Shlovsky, Sur la Théorie de la Prose, (trans. Guy Verret), Lausanne, L' Age d'Homme, 1973, p. 211. English translation mine.

(٢٤) Koestler, op. cit., p. 77.

(٢٥) Sollers, op. cit., p. 271. Translation mine.

(٢٦) Id.

(٢٧) Jonathan Culler, Flaubert: The Uses of Uncertainty, London, Elek, 1974, p. 200-1.

(٢٨) Id., p. 201.

(٢٩) Barthes, The Pleasure of the Text, p. 6-7.

(٣٠) Jacques Derrida, Writing and Differences, (trans. A. Bass), London, Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 256.

(٣١) Michel Foucault, The Order of Things, (translated from the french), London, Tavistock, 1974 p. XV.

(٣٢) Id., p. XVII.

(٣٣) Id.

(٣٤) Culler, op. cit.

(٣٥) أنظر على سبيل المثال Marthe Robert, d'Ancien et Le Nouveau. du Don Quichotte a Kafka, Paris, Petits Bibliotheque Payot, 1963, and Robert Alter, Partial Magic: the Novel as a Self-Conscious Genre, Berkeley, University of California Press, 1975.

(٣٦) Alter, Op. cit., p. 25.

(٣٧) Julia Kristeva, Le Texte du Roman, Mouton, The Hague, 1970, p. 175-6.

مفهوم المعمار الروائى

عند مارسيل بروست

□ حامد طاهر

لم يحدث لكاتب فرنسى أن استحوذ على اهتمام النقاد ومؤرخى الأدب مثلما حدث لمارسيل بروست (١٨٧١ ـ ١٩٢٢) . ويمكن القول باطمئنان إن الدراسات التى خصصت لحياة بروست وأعماله تتجاوز فى كثرتها وتنوعها كل ما كتب عن روائى فرنسى آخر . ومع ذلك فحداثة بروست الأدبية تدعو للتأمل ، فقد نشر الجزء الأول من روايته الشهيرة، بحثا عن الزمن المفقود ،[1] على نفقته الخاصة ، بعد أن رفضها الناشرون . ومن ناحية أخرى ، فإن حوالى ثلثى الرواية الواقعة فى سبعة أجزاء لم يُنشر إلا بعد وفاة المؤلف . ولم ينتبه النقاد لأهمية عمل بروست إلا فى سنة ١٩٢٠ ، أى قبل وفاة الكاتب بعامين فقط !

فى ذلك الوقت ، أدرك النقاد أن تحولا جذريا قد تم فى مجال العمل الروائى ، ليس على مستوى فرنسا فحسب ، بل فى العالم كله فقد هز أسلوب بروست الجديد المفهوم الكلاسيكى للرواية ، القائم على السرد ، والحبكة ، وبناء الشخصيات (الذى يمثله بلزاك) . أما المفهوم الجديد الذى أتى به بروست فإنه يقوم على الاستبطان الداخلى لأدق مشاعر النفس ، ورصد حركة العواطف ، وانعكاساتها على الخوارج ، وتأثير الأشياء الخارجية عليها ، وردود الفعل الخاطئة ، بالإضافة إلى محاولة الإمساك بخيوط الذكريات المتلاشية ، والتنقيب المستمر عنها فى الأعماق ، وإعادة نسجها من جديد .

يطل رواية « بحثا عن الزمن المفقود » أهم أعمال بروست .[2] وهى رواية سباعية تقع فى سبعة أجزاء يمكن ترجمة أجزائها وفقا للترتيب الزمنى على النحو التالى .

١ ـ من جانب سوان (سنة ١٩١٣) .
٢ ـ فى ظل فتيات فى عمر الزهور (١٩١٨) .
٣ ـ جانب جيرمانت (١٩٢٠ ـ ٢١) .
٤ ـ سدوم وجوموز (١٩٢١ ـ ٢٢) .
٥ ـ السجينة (١٩٢٣) .
٦ ـ الهاربة المختفية (١٩٢٥) .
٧ ـ عودة الزمن المفقود (١٩٢٧) .

وعلى الرغم من أن بروست نفسه ألف فى شبابه كتابا بعنوان « ضد سانت بيف » Contre Sainte-Beuve ، هدفه نقض نظرية بيف التى تذهب إلى أن تفسير أعمال الكاتب لابد أن يعتمد على أحداث حياته الخاصة ، فإن حياة بروست تلقى كثيرا من الضوء على أعماله ، بل إنها تفسر تلك الطفرة الهائلة التى أحدثها فى المجال الروائى .

نشأ بروست فى وسط أرستقراطى ، كان يتربّع فى نهاية القرن الماضى ، وبداية القرن العشرين . وقد أصيب منذ الصغر بمرض الربو ، الذى فرض عليه ضربا من العزلة السببة وفى سن الأربعين ، أى حوالى سنة ١٩٠٩ ، حُكم عليه بأن يعزل تماما عن العالم ، وخصوصا عندما أصبحت عيناه لا تتحملان ضوء النهار .. وهكذا تفرغ بروست على نفسه ، محاولا احتزار ماضيه ، وإحياء ما فيه من لحظات رائعة .. ولكن أى اكتشاف عظيم أمكن ؟! لقد تعمق القلب الإنسانى واستطاع أن يكشف عن أشواقه ، وأكاذيبه ، ومتاهاته ، ونبله .. كذلك تعمق بروست الحب الجسدى ، منذ الأحاسيس الأولى لدى الطفل ، حتى حجيم الرذيلة . ودون أن يبدو أبدا فى التجريد ، راح يعبّر باقتدار عما يحدث غالبا للناس ولكنهم لا يستطيعون أبدا التعبير عنه (ما أكثر العواطف التى تهرب من اللغة !!) . ثم هو شاعر كبير فى أعماقه ، نجح فى أن يروّض فى دائرة العمل الأدبى ما كان مفصورا من قبله على مجال الفلسفة (فكرة الزمن وارتباطها بالحياة الداخلية للإنسان) .

وقبل أن ندخل فى قلب المحاور التى لرواية **بروست** « بحثا عن الزمن المفقود » يصح أن نسجل الآتى . يكاد يستحيل تلخيص الرواية ، ليس فقط لأن التلخيص ـ كما يشيع ـ يفسد العمل الأدبى (حيث إننا هنا فى مجال دراسته وتحليله) ، بل لأن تلك الرواية ليست رواية أحداث وشخصيات ، إنها رواية دائبة ، تبدأ من « **الأنا** » **الرواى** ، مرورا **بالأحداث والشخصيات المختلفة التى تؤثر فيه وتنعكس عليه** . وتنتهى به **كذلك** وكما قيل بحق إن رواية **بروست** لاتكتسب قيمتها الأدبية من مضمونها ، بمقدار ما تكتسبها من شكلها وبنائها .

لقد عدت رواية **بروست** إحدى قمم الأدب العالمى فى العصر الحديث ومع ذلك فإن الحياة التى يرسمها الراوى ـ على مدى تلك الأجزاء السبعة المذكورة من قبل ـ تبدو سادحة للغاية حياة طفل ، مدلل بالثروة ، يفتقد الصحة الجيدة ، ويشعف بالاطلاع واللوحات ، كما يعشى المجتمع الراقى فى باريس ، فى مطلع هذا القرن ، ولا نكاد اهتماماته الأخرى نحرج عن الزيارات ، وجلسات الشاى ، والاستقبالات ، وعندما تدفعه روح المغامرة إلى مغادرة باريس فإنه يغادرها إلى أماكن قريبة ، وإلى بعض المدن الصغيرة على الشاطئ ولم يُبعد قليلا حتى فينيسيا فى إيطاليا إلا مرة واحدة ، وبسبب ضعف صحته ، يتركز حوله اهتمام المحيطين به حدته ، رأمه ، والمرأة المحور ، التى كانت تحنى أمه لترواته الصبابة . وترعمه صحته الضعيفة على الإقامة مرات عدة فى المستشفيات ، حيث يتعلم تحمل الألم ، والتفكير ، والانتظار . ثم يأتى الحب ، ولكنه حب متسم بالعبرة ، تجاه أقرب الصبات إلى قلبه : البيرتين ، تلك الحميلة التى ترفضه فى البداية ، لكنها تعود فتحسن استقباله فيما بعد وعندما يكتشف ، ذات يوم ، أنها ذات طبيعة أنثوية تجاه بنات جنسها ، يقرر أن يتزوجها ، حتى يشفيها من ردبلتها تلك ! وتنشب فى أعماقه حرب تتسم بالجنون ، فلا يستطيع أن يمنع حبيبته من الهرب . ثم ينمزق بالهجر ، فيبحث عنها بلا طائل . حتى يعلم ذات يوم أنها ماتت ، فينهى كل شئ بالنسبان (**ألبس كل شئ حاضرا للرمس !** » . لكن فى الفترة التى يكون فيها يطل الروائية أشد ما يكون احتلاطا بالناس ، يدرك أن حبه الوحيد إنما هو للكتابة . وكان مطلعه فى ذلك أنه إذا كان الزمن يطوى كل شئ ، فلا بد أن يوجد شئ ما يفلت من قبضته ، وهو العمل الفنى ، الذى يمكن أن ينسم بطابع الخلود

هذا هو المضمون بكل بساطة ونحن لا نذكر أننا فى أثناء ذلك نلتقى بكثير من الشخصيات التى رسمها ببراعة ، وبعض الأحداث التى جرى وصفها بدقة ، لكننا نظل ـ على الرغم من كل ذلك ـ بعيدين عن جو الرواية التقليدية ، ذات البداية والنهاية ، ذات الشخصية والحدث والحبكة ، ذات اللغة القاطعة والهدف الواضح

كانت الزاوية التى اختارها **بروست** لموقفه الروائى زاوية جديدة تماما . وهى تتمثل فيما يمكن أن نطلق عليه **تكنيك استخدام الذاكرة** . ويسرع مقول : إن **بروست** لا يفهم أى ورد لكلمة الذاكرة بالمعنى العادى المألوف ، الذى نشير به إليها بوصفها الحافظة لأفكارنا . وإنما يقصد بها الذاكرة العاطفية أو الوجدانية ، أى المنطقة التى تختزن

شتى صروب الوجدانات والذكريات العاطفية والانفعالات النفسية الدفينة (مثال : ذكرى ألم قديم هو عودة ذلك الألم نفسه بصورة مبسطة) وهكذا فإن هذه الذاكرة هى التى يمكنها أن تعيد الحياة للأشياء الماضية ، التى قد نظن أنها تلاشت من حياتنا .

لكن استخدام الذاكرة على هذا النحو ، لا يكفى وحده لاستمرار عمل فنى . إنه أشبه بالنور المفاجئ أو **الإشراق illumination** الذى يحدث عنه الصوفية ، والذى يمنح فجأة فى النفس ، ويكون تلاشيه أحيانا بنفس سرعة وروده . لذلك كان لابد من احتياره **بالتحليل العقلى** ، كما يُصقل الذهب بالماء . وهذا لأن **بروست** يريد أن يكون كل شئ واضحا ، ظاهرا ، دون غموض .

فى هذا التحليل العقلى ، ينمو تأمل الرؤية التى تنتجت عن التجربة الوجدانية السابقة . ومعنى تأملها لا يبعد كثيرا عن تحديدها ، أو بالأحرى إعادة خلقها ، وهنا تأتى **مرحلة التعبير** عن تلك المعطيات . فى بناء ملائم ، ولغة منساوبة .

وهكذا فإن **الرؤية الفنية** تتمير لدى **بروست** فى مراحل ثلاث الذاكرة الوجدانية ، والتحليل العقلى ، ثم التعبير وهذا معناه أنه لا توجد أدنى صلة بين هذه العملية الفنية المعقدة ولمسترسال الإنسان العادى فى أحلام يقظته الخاصة ، التى يسترجع فيها ماضيه ، ويحلم مستقبله وما أشبه تجربة **بروست** فى هذا الصدد بتجربة الصوفى ، وما تشتمل عليه من عناصر روحية ، وتأملية ، وتعبيرية

ويصرح **بروست** بأن « الكتاب » بالنسبة إليه يمثل « كلا حيا » tout vivant وهو لا يقصد بذلك كتابا يعيبه المؤلف ما ، وإنما يعنى كل كتب المؤلف ، بل إنه يذهب إلى حد القول بأنه لا يجد بين الكتب المختلفة لمؤلف ما اختلافا كبيرا .[٣]

ولكي يكون الكتاب حيا ، لابد أن ينسم بطابع عضوي . أي تتناسق كل جزئية فيه مع ما يسبقها وما يليها من ناحية ، ومع المجموع كله من ناحية أخرى . وهذا يعني أن نسري في خلال العمل كله وحدة ثابتة . ومن المعلوم أن هذه الوحدة لا تبدو من أول وهلة ، على نحو ما يحدث أن يدخل إنسان ، لأول مرة ، كاتدرائية (والتشبيه هنا لبروست) فيقف أمام جمال النوافذ الزجاجية ، وتناسق الأعمدة ، ومكان المذبح ، ومساحة القاعة ، قبل أن يدرك أن هذا كله يمثل كلا متكاملا ، وأنه قد أضيف إليه كثير من التحسينات خلال عصور متعاقبة .

وهنا نرى لدى **بروست** فكرة مهمة للغاية ، وهي فكرة أن يشيد المهندس بناء ، ثم يأخذ ـ فيما بعد ـ في محو آثار الصنعة منه ، حتى يظهر للناس أخيرا كأنه عمل عضوي وإذن فنحن هنا أمام نوع من إخفاء الحيلة ، وليس غيابها بقول بروست لأندريه جيد A. Gide : «لقد كرست كل جهودي «لبناء» كتابي ، ثم بعد ذلك مباشرة ، قمت بإزالة كل الآثار المزعجة ، المنبثقة من عملية البناء» .[٤]

ويرد بروست على **بول سوداي** P. Soudayالذي قال عن روايته إنها «عدمية» ، قائلا : «إن آخر فصل من آخر جزء كتب سابقا عفب أول فصل من أول جزء ، وكل مابين الفصلين كتب بعد ذلك» .[٥] وإذن فنحن هنا أمام نفس الموقف الذي يحدث في عملية الكشف العلمي ، أو الاختراع ـ حدس معاجئ ، يسطع بوهج في داخل الإنسان فيكشف له الأشياء دفعة واحدة ، ثم تأتي بعد ذلك التفصيلات من تلقاء نفسها لتأخذ كل منها مكانه في البناء المفترض .[٦]

وعندما يحاول **بروست** أن يفسر **لريفيير** Riviere معمار عمله ، يقول : «ونحا أنه بناء ، فإنه يحتوي بالضرورة على كتل ، وأعمدة ، وفي المسافة التي تقع بين كل عمودين ، يمكنني أن أقوم بنقش وزخارف عالية في الدقة» .[٧]

وفي محاولة لتصوير مجمل البناء الروائي لدى **بروست** ، يقترح **جورج فطاوي** G. Cattaui أن يعد الجزء الأول كله من السيمفونية «من جانب سوان» بمثابة **الافتتاحية** في العمل الموسيقي ، أما ما **يُعطى المكان** ، فهما الجزءان الثاني والثالث «في ظل فتيات في عمر الزهور» و «جانب جيرمانت» .. وأما بالنسبة إلى **الزمان** ، فيعد الرواية كلها ، فإنه يشيع في باقي الأجزاء ، بوصفه نوعا من التصور المسبق للعهد القديم (التوراة) ، حيث تأخذ العلاقة بين ماوسيل وألبرتين طابع الشد والجذب ، وحيث يتكرر الحب ، ثم يفتر ، ثم يعود مرة أخرى بين شارل سوان ، وأوديت .[٨]

والواقع أن **بروست** في نهاية الجزء السابع «عودة الزمن المفقود» يؤكد أنه قد انتبع نوعا من الخطة الخفية ، التي نعرض ـ بالكشف عنها في النهاية ـ قدرا من النظام على مجموع الرواية ، وتظهرها متدرجة نحو النوضح الأخير .

هناك إذن خيط أصلي يمتد ، على طول الرواية ، ليربط الأجزاء المتناثرة جميعا بعضها إلى بعض . وإذا حاولنا أن نحدد هذا الخيط لقلنا إنه «الأنا» البروستي ، الذي يدرك بوعي حاد خطوات الزمن وهي تدوس في طريقها كل شيء ، سواء في داخله هو ، أو فيما حوله من الشر ، وهي أثناء حمل استقبال لدى الكونتيسة دي جيرمانت ، وبينما الراوي جالس وسط مجموعة الأصدقاء القدامى ، يسمع لأحاديثهم ، ويتابع حركاتهم ، إذا به يكتشف أنهم جميعا قد شاخوا ، وأن رهور أعمارهم قد ذبلت . وأنهم أصبحوا من الموت قاب قوسين أو أدنى . إذن كيف الخلاص ؟ ـ إنه يتمثل في ممارسة العمل الفني المرتبط بالخلود ، أو ـ بعبارة أخرى ـ في الرؤية الداخلية للإنسان . ومحاولة إحياء ما به من لحظات سعيدة وكانت رحلة طويلة . كلفته الكثير ، لكنه قبلها بارتياح ، مكونا من مشاهداته مادة لكتاب .

ويمكن القول بأن روايه «بحثا عن الزمن المفقود» تعد من الأعمال التي يكمن مضمونها في شكلها والعنوان نفسه يدل على ذلك ـ إنها عاولة عن خروج الإنسان في رحلة للبحث عن ذاته ، تلك الذات المتناثرة قطعا ، والتي تتأبى على قبضة الزمن ، وتسمو على سلطانه ، كذلك فإنها بمثابة حج متباطيء ، يسافر فيه الإنسان ليجد الراحة ، ويطوف بلحظات سعادته الضائعة .

ومما يؤكد وحدة الروايه أن المؤلف قد وجد من خلالها موضوعه الأساسي ـ لحظات الوعي المفقودة من الإنسان ، ومحاولة إيجادها مرة أخرى . لذلك فإنه لم يعقد قط هذا الاتجاه ، وظل محافظا عليه . وسعى بكل الوسائل الفنية لتعميقه اللهجة واللغة ، والحركة ، والموضوعات ، والزخارف ، والمنهج ، وتعدد وجهات النظر .

يقول **جورج بيروييه** G. Piroué إن عالم **بروست** يتسع في دوائر ، من كل الجهات ، وفي نفس الوقت . وهو يتعمق ، ويبلع جهات الأفق الأربع حول راوٍ لا يتحرك ، بل يبدو غير قادر على قيادة ذلك السيل المبهر من الذكريات أو إيقافه . لكن هذا العالم أيضا هو بمثابة سجنه ، حيث بدأ في مشاهدة العالم من خلال نوافذه الضيقة ، وعندما تفتح الأبواب ، واحداً بعد الآخر ، يتحسس المسجون ويتسع ، لكنه يظل سجينا .

ومع ذلك ، فإن الحجرة الأخيرة ، تفتح نافذة ضخمة ، ليس على بانوراما بعيدة ، بل على العالم الداخلي الذي يحمله كلٌ منا في أعماقه» .[٩]

ليست بداية الرواية بدايات أهمية لدى **بروست** وهو في هذا تلميذ وفيٌ **لمالارميه** Mallarmée ، الذي يرى أن الصدفة ـ التي تلعب دوراً أساسيا في العمل الأدبي ـ هي التي تملي دائما فكرتها الخاصة بها ، مؤكدة أو واقعية ، لأنها تحتوي على اللامعقول L'absurde وقد بدأ **بروست** غير عالم مما سيؤدي إليه «بحثه» ، لكنه ظل ـ على الرغم من الظلمة ، والمتاهة ، والمحبطات ـ ممسكا بالخيط في يده ، ذلك الخيط الذي تمثل له ذات يوم في صورة حدس intuition وقاده إلى أن يلتقط ـ كالمغناطيس ـ ذكرياته المتناثرة وأحاسيسه ، ويحاول أن يجمعها في مجال محدود للعالم

وهكذا يحل الفرض محل التاريخ ، وبدلاً من أن «يقص» الروائى ، فإنه «يطلع» الآخرين على مالديه . كذلك فإن بروست يلغى فى روايته التتابع الزمنى بالمفهوم التقليدى للرواية ، ويحصر عمله حينئذ فى «التعبير عن المعنى الغامض أو الخفى لحواس الوجود» ، وكل ماعليه هو أن يستثير فقط الأعماق النائمة ، ويحس بعض الهوة ، ويرافص حول الهوة ، ويتحسس ما هو عويص فى داخلنا ... بهذا يخلص الكاتب ـ كما يرى ما لارميه ـ من عجزه ، ليجد فى ضرورة عمله الفنى .(١٠)

وقد ثبت تاريخيا أن **بروست** كان شديد الإعجاب **بدانى ، صاحب «الكوميديا الإلهية»** .(١١) وإذا كان الشاعر الإيطالى العظيم قد أقام عمله حسب خطة صارمة (ثلاثة أجزاء ، تحوى كل منها على ٣٣ نشيدا ، وفى كل نشيد عدد يكاد يكون موحدا ـ بالإضافة إلى نشيد حتامى ، لكى يصل إلى مائة نشيد) فإن الروائى الفرنسى المحب له ، يحى مثل هذه الخطة فى التفسيح (سبعة أجزاء ، تحتوى على ١٥ جزءاً) متعدد عناصر الديكور . لقد كان بروست يدرك جيدا أن عملا مثل عمله يحتاج إلى معمار رمزى ، وتخطيط محكم ، لا تظهر ـ للوهلة الأولى ـ عناصر الصنعة فيه .

ومع ذلك ، فمن الممكن جدا ، وبدون أدنى تعسف ، أن نقوم مقارنة بين عملى **دانى وبروست** . ألم يكن **بروست** ـ هو أيضا ـ شاعراً ، ونظلاً قام بحثه الكبير عبر دوائر المعاناة ، وجهامة المدى الملعونة ، ثم عبر مطهر الغيرة ، وحد نفسه يفاد إلى حتم الزمن العائد ؟!

وأيضا فإننا نجد لدى كل من **بروست و دانى ، أن التركيز ينصب على الوحدة العائمة أكثر مما ينصب على الدعائم التكنيكية للعمل الروائى .**

ومن المهم أيضاً أن كلا الرجلين قد وضع فى كتاب واحد . حياته كلها ، وأحلامه كلها ، بعد أن عرف كيف يحول أفكاره إلى حلم دائم ، وأن يستخلص من ذكريات الطفولة الحميمة رموزاً لاتنمحى .

وأخيراً فإن كلا الرجلين قد قصد إلى أن يمنح عمله دلالات متعددة على مستويات مختلفة . وفيما يتعلق ببروست ، فإنه كان قد أراد أن يجعل لروايته اسماً باطنيا ـ بالمعنى الفلسفى للكلمة ـ لايتم تفسيره إلا فى نهاية العمل نفسه (١٢)

لقد أنشأ بروست نفسه فى شكل نظام مغلق ، ولم ينمّ شيئاً أكثر من أن يمزج رواياته ، حيث يجد فيها ذاته ، ويتحد فيها معها وقد كان مؤلف الرواية وبطلها وشاهدها ، ذلك الذى يقول «أنا» ، هو بروست نفسه ـ وهو عندما يحدث حينه المبرنين فإنما يخدع نفسه مناسبا وحدته ، ومحاولا فى الوقت نفسه أن يجعل من ذاته اثنين !

ومن الحق أن يقال إن **بروست** كان يترك «الميكروفون» لشخصيات إنسانية أخرى ، ذات تعبير مختلف ، ومتناقض ، لكننا فى هذه الحالة أيضا نكون مع صوته الداخلى . والواقع أن شخصيات **بروست** تقف فى منتصف الطريق بين شخصيات **وليم جيمس** ، وشخصيات **فرانز كافكا**(١٣) ، فموبولوجاتها المتعاقبة تقترب من الصيغة السلبية لدى الأول تارة ، ومن النفس البائس لدى الآخر تارة ثانية .

لقد لاحق حب الموسيقى والمعمار **بروست** ، حتى فى لحظات يومه الخاطف . وقد اعترف هو نفسه بأنه كثيرا ما كان يسمع فى أحلامه عمارة ، أو يرى كاتدرائية . ولا شك فى أن قارئ روايته ، بحثا عن الرمز المفقود ، تدهشه كثرة المعضلات التى ترتبط بتلك الأماكن المعمارية التى زارها وهو صغير ، والتى استمر لها فى نفسه أبلغ الأثر .

ويعترف **بروست** بأن المدن التى وصفها فى روايته (كومبارى ، بالبك ، دونسير ، باريس ، فينيسيا) ليست إلا «أزمنة تحولت إلى أماكن» ، وهو يوصينا بألا نبحث عنها فى الأطالس ، لأنها وليدة الابداع الروحى ، الذى يمثل لدى **بروست** الشكل الوحيد للطاقة الإنسانية التى لا يشوبه تناقضها أدنى قدر من العتم

• هوامش

(١) هذه هى الترجمة التى نفضلها لعنوان الرواية بالتعبير العربى ، بحثا عن ... يكاد يكون مساويا تماما لمقابله بالفرنسى **A la recherche** ، الذى يعنى الاستمرار ، وعدم التوقف فى حين أن ترجمته الشائعة بالبحث عن تحمد للمعنى ، وتجعله ساكنا . انظر حول هذه النقطة مقالنا بعنوان «مأساة الزمن عند مارسيل بروست» ، مجلة اللسان الكويتية ص ١٤٦ ـ العدد ١٦٤ ـ نوفمبر ١٩٧٩

(٢) ترك بروست مخطوطات ، وتراسلات ، وترجمات إلى الفرنسية ، حسبما أمكن تيسير ما إلى أيدينا ، بعد ترجمة عباراتها المتداخلة والآتية ، (وقد ورد بعضها فى الموسوعة العربية الميسرة ، مادة «بروست» ، على النحو التالى : «الأفراح واليوم الـ» ـ معارضات وخلاطات ـ جان سانويل ـ ضد سانت بيف

(٣) G Cattani, Marcel Proust, P 81–Paris 1958
وقد اعتمدنا بصورة أساسية فى دراستنا هذه على هذا الكتاب .

(٤) Correspondance Générale III, 300, Paris 1930–36.

(٥) Marcel Proust, Paris 1927, P 43

(٦) انظر د . محمود قاسم ، الخيال عند محى الدين بن عربى

(٧) Correspondance Générale III, 300.

(٨) Cattani, Marcel Proust, P 83

(٩) Les Chemins de M. Proust, P. 98 Neuchâtel, 1956.

(١٠) Cattani, P. 95

(١١) فى سنة ١٨٤١ عقد دى بيلرى فى إيطاليا ، وتحدث كثيراً مع بلزاك حول «الكوميديا الإلهية» لدانى . ومن هذه الأحاديث ، تستلهم بلزاك عنوان كتابه ، والوحدة السارية فيه «الكوميديا الإنسانية» . ومعروف أن بروست كان قارئاً شغوفاً لبلزاك
انظر Louis de Robert, Comment débuta M. Proust, Paris 1925, P 37

(١٢) Cattani, P 96.

(١٣) انظر الدراسة القيمة التى كتبها ألبير كامى حول أعمال كافكا ، وأهمها رواية القصر ، والتى نشرت بعنوان «الأمل واللامعقول فى أعمال كافكا» ـ اللسان الكويتية ص ٩٠ ـ ٩٩ ، العدد ١٦٢ ، سبتمبر ١٩٧٩

المنفلوطي في قصصه

ليلى عنان

مؤلفات المنفلوطي منشورة في أجزاء ثلاثة : مقالات نجدها مع بعض القصص القصيرة في أجزاء «النظرات الثلاثة» ، ومجموعة قصص قصيرة في «العبرات» وأربع قصص طويلة هي «ماجدولين» و«الشاعر» و«في سبيل التاج» و«الفضيلة» .

هذه القصص تنقسم إلى قصص مترجمة وأخرى «موضوعة» ، كما يسميها المؤلف نفسه

القصص التي ألفها المنفلوطي ، بعضها حياتي ، يدّعي كاتبها أنها حلم جاءه في المنام ، والآخر بقصة علينا المؤلف كأنه حقيقة واقعة ، عاش كاتبها نفس تجربتها قبل أن يسرد علينا تفاصيل أحداثها

إذن فالمؤلف موجود في هذه الكتابات ، لا بصفته كاتبا فحسب ، بمسك بالقلم ويحدث قارئه بكلماته المكتوبة ، ولكن بصفته كذلك واحداً من الشخوص الروائية ، له دوره في تحريك الأحداث

يتحدث إلينا المؤلف في هذه القصص التي نعب فيها دور شاهد العيان والراوي الفاص ، وكأنه يواجهها مباشرة ، نحن القراء ، بكلماته التي نعظ وتتوعد ، ولا تبغي من سردها هذه الأحداث المتعة إرشاد جمهوره الضال إلى الطريق الصواب .

وقد كتب المنفلوطي مقالاته بنفس القلم الواعظ الذي حكى به قصص شباب مصري عاصر المؤلف فجيعته ، فقصها علينا لتكون درسا نستزشد بحكمته ولكنه عندما ترجم قصص الغرام الغربي وفلسفها ، استلهم القصة الواقعية الغربية حيادها الظاهري ، واختفى عن أبطار القراء ، وكأنه لا وجود للمؤلف في هذه القصص ، التي بدت وكأنها سرد لوقائع لا يحتاج حتى إلى من يقدمه . والعجيب أن المنفلوطي ، الذي أصر على إثبات ذاته في كل قصصه «الموضوعة» ، قد أهمل — في ترجماته للقصص القصيرة — شخصية الراوي حتى وإن كان لها حضور في النص الأصلي . هذا ما يقابلنا في قصتي «الشهداء» و«مذكرات مرغريت» مثلا ، كأنه يتخلص من الراوي الذي تفرضه عليه صيغة «المقامات» العربية القديمة ، إذا تعامل مع نص غربي تدور أحداثه في أوربا ، وكأنه يتمنى أن تكون له أدنى علاقة بها غير صفة المترجم .

وعلى أساس هذا الاختلاف النوعي سنستطيع تصنيف قصص المنفلوطي في مجموعتين . القصص التي تدور أحداثها أمام عين مؤلفنا ، في عالمنا المصري المعاصر له ، والقصص المترجمة ، التي تدور أحداثها في بلاد غريبة ، مثل فرنسا أو الولايات المتحدة

هناك إذن قصص «موضوعة» ، كما يسميها المنفلوطي نفسه في مجموعة العبرات ، نقف فيها شخصية المؤلف حائلا بينا وبين شخصياتها ، وكثيرا ما يطغى صوت هذه الشخصية المتحدثة على سائر الأصوات ، وقصص «مترجمة» لا صوت له فيها ، ولكننا نعرف — مع ذلك — أنه حاضر ، لأنه هو وسيلتنا الوحيدة للوصول إلى ذلك العالم الغريب عنا بكل معاني الكلمة ، فالترجمة تعني أن هناك مترجما . وقد تكون شخصية الراوي في هذه القصص لا صوت لها ولا وجود ، ولكن بطل المترجم حاضرا بلغته العربية التي تتيح للقارئ معرفة ذلك

فتحولت خطبة الفتى ونزعته للتدين إلى انهيار طويل ، يصرح به العاشق ، ويهدد فيه بدين يحرّم متعة الحياة والنقاء الأحياء ، في محاضرة طويلة تشغل صفحتين ونصف صفحة . في حين أن القصة كلها ، بكل أحداثها ، لا تتعدى الثماني عشرة صفحة ! . والكاهن في قصة **المنفلوطي** . لا يرد على الشاب ولا يعزئ الدين من كل ما اتهمه به هذا الشاب في ثورته وحزنه البالغ على وفاة حبيبته . بل أكثر من هذا ، لا يرد عليه عندما يقول له بعد دقائق «اعصر لي ذبي ... » لا يقول له إنه أخطأ ، وأن موت الفتاة جاء نتيجة جهلها وجهل أمها بالدين ، لأن الدين برئ من هذا التعنت العبي القاتل على نحو ما نقرأ في القصة الأصلية وهكذا يصل قارئ قصة **المنفلوطي** إلى النتيجة العكسية تماما لما يصل إليه قارئ القصة الأصلية **لشاتوبريان** . وقد حمّل **المنفلوطي** المذهب الكاثوليكي للدين المسيحي ما هو برئ منه

والقصة الثانية قصة «آخر آل بني سراج» ، **لشاتوبريان** الفرنسي أيضا وهي تحكي عن عودة أمير عربي إلى أسبانيا بعد أن خرج العرب منها . وبلتقي هذا الفتى بفتاة من بنات الحكام المسيحيين الجدد للبلاد ، ولا تعرف هذه النبلة حقيقة أمر الفارس إلا بعد أن نفع في غرامه ، فيحاول كل منهما جاهداً اجتذاب الآخر إلى دينه ، وكل منهما لا يرضى لنفسه خيانة وطنه ثم بتزك كل منهما الآخر يائسا حتى لا يكون سببا في خيانة حبيبه لدينه وعشيرته وتتحول هذه المأساة في قلم **المنفلوطي** إلى قصة «**الدكرى**» ، حيث يلتقي أحد النبلاء بالفارس العربي ، ويتهمه زوراً بتحريض السلطة الأسبانية على ترك دينها ، فيقبض على الفارس المسلم ، ويساق أمام محاكم التفتيش حيث يطالب بالتخلي عن دينه ، فطار الغضب في دماغ (الأمير) ، وصرخ صرخة دوت بها أرجاء القاعة وقال ... ما أراده له **المنفلوطي** صد الفساوسة ! وقد أراد له **المنفلوطي** أن يموت أيضا بسيف جلاديه . ونظهر الكنيسة ظالمة في حكمها هذا ، كما رأيناها ظالمة في المطالبة بتدريب البطلة في قصة «**الشهداء**» . وكانت خطبة الأمير المسلم عبقه عف خطبة العاشق في قصة «**الشهداء**»

وقد طرأ هذا التغيير نفسه على دور الكنيسة ورجالها في قصة «**بول وفرجيني**» ، فبينما نرى قسا طيبا يلعب دورا لا يكاد يذكر في حياة أبطالها عند «**برنارد آن دي سان بيير**» ، المؤلف الأصلي للقصة . لكن هذا القس يتحول في ترجمة **المنفلوطي** إلى رجل قاسي القلب ، لا يهمه إلا إرضاء الجمهور الثرية التي تعد مرجعا عن أهلها وحسبها . وأيضا فإنه يقوم بالدور الرئيسي في التأثير على أم مرجيني ، التي تساق وراء مربح المال ، فترسل ابنتها إلى فرنسا ، محطمة بهذا السفر قلب شابة عرفا معنى الحب الطاهر ووعدا في الحياة الدنيا الرائعة وتكون النتيجة حرمان بول من حبيبته لأنها تموت وهي في طريق العودة إليه ، بعد أن أصرت على الزواج منه

ومن هذه الأمثلة الثلاثة يتضح أن المنفلوطي المترجم كان يعبر عن النص الأصلي في ترجمته كلما عرض لنفس ، فكان عمله أكثر ما يحتمل في الأحداث الأصلية . وأكثر من ذلك فإنه يخلق له الدور الشرير خلقا ورواية «آخر آل بني سراج» **لا تحتوي أصلا على أي إشارة إلى محاكم التفتيش أو القساوسة**

ولكن هذا الهجوم وهذا الادعاء ، على رجال الدين المسيحي ، ليس القاسم المشترك الوحيد بين بعض القصص المترجمة وبعضها ، فدراستنا لهذه القصص ـ التي أشرنا إليها من قبل ـ قد جعلتنا نتوصل أيضا إلى الكشف عن نمط واحد لعلاقات الشخصيات بعضها ببعض ، ورسم واحد لهيكل يخيم على كل قصة أو تتبع نفس طريقة السرد للأحداث

ويمكننا بلورة هذه الأحداث في النقاط التالية

- طفلان يتحابان في عالم الطفولة البريئة ، وكأنهما أخوان .
- يقع المحظور عند سن البلوغ ، فتتحول العاطفة إلى رغبة تكون الرواح هو الحل الوحيد لها .
- يطرد الشاب من هذه الجنة وكأنه آدم عليه السلام ، وقد حلت عليه لعنة الله كما هو معروف في الدين المسيحي . وليس هذا مجرد تعبير مجازي ولكنه ـ على وجه التحديد ـ ما يقوله بطل قصة «**البنيم**» التي تلخص أحداثها ببساطة شديدة كل ما يقع في سائر القصص المترجمة
- يعرف هذا الشاب وحبيبته الشقاء تارة والأمل تارة أخرى ، حتى يقع المحال الذي يرمي بهما إلى اليأس التام
- يموت الأبطال لأن الموت وحده يحقق لهما حلمهما ، إذ يحرمان في القبر ، بعد أن حرم عليهما الاجتماع في الحياة

وتختلف الشخصيات والتفاصيل ، وتختلف البلدان بل العصور ، وسرد الأحداث يسير على نفس النمط حتى وإن اضطر مترجمنا المؤلف إلى كتابة حدث أو اثنين جديدين ، ليكون للقصة المترجمة نفس هذه الدباجة

وعلى سبيل المثال تطلب العائلة «مرجريت» من عاشقها الجديد «أرمان» أن تحبها من بعد . فيحدث ما مثل الأخ . ولسنا نرى شدة الرغبة الجديدة على بصلة قصة «**الكسندر دوماس الابن**» ، إلا مرورا واحدا . هو أن يمر العاشقان بمرحلة الحب الطاهر الذي يسبق زوبعة الرغبة الجارفة التي تحول جنة البراءة الطفولية إلى جحيم الناضجين الراغبين في الزواج ولا تكون أمنية «مرغريت» الجديدة هذه أكثر من سطرين ، ولكنها بقيان بالغرض عند **المنفلوطي** حتى لا يشذ أبطال قصته المترجمة «**الضحية**» عن أبطال قصصه الآخرين .

ويمكننا تلخيص تسلسل الأحداث في صيغة مختلفة ، قد تكون أكثر وضوحا ، على الصورة التالية

١ ـ الحب العفيف في جنة البراءة والطفولة .

٢ ـ شيطان الرغبة الجسدية يظهر عند البلوغ ، فيكون الطرد من الجنة .

٣ ـ الشقاء للعاشقين ، لأن لعنة الله حلت بهما عقابا على رغبتهما في الزواج .

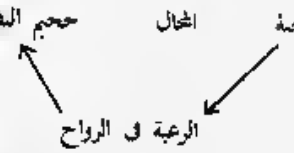
٤ ـ يأتي الموت حلا لجميع المشكلات . فالعذاب ينتهي ، ويتم اللقاء المنشود في القبر ، وقد تحقق عقاب العاشقين بحرمانهما من اللقاء الحسدي ، وتحقق ما كان يثير الجنة من لقاء روحي لا يعرف لقاء الأجساد ودنسها .

(ولن نكرر هنا ما سبق أن أشرنا إليه فى دراستنا السابق ذكرها ، من أن لعنة السماء التى تلاحق آدم ، ورفض الرعية الحسدية حتى إن كانت فى إطار الزواج إنما يمثلان فكرة مسيحية بل كاثوليكية على وجه التحديد ، فلا علاقة لها بتراثنا ، لا العربى منه ولا الإسلامى) .

هذه النقاط نلخص مرة أخرى فى معادلة بسيطة جدا ، من خلال الكلمات نفسها التى استعملناها لشرح النمط الذى نسير عليه كل قصص المنفلوطى المترجمة :

البراءة فى الجنة ـــ الرغبة عند اللقوع ـــ العذاب نتيجة لهذا الاثم ـــ الخلل فى الموت .

ونستطيع فصل عنصرين أساسيين لهذا التسلسل :



وفاتنى هذه القصص بدرك أنه لا مفر للبطلين فيها من العذاب ، فهما سيذبحان طبعا فيكون قانون الطبيعة الأزلى ، الذى يحول الطفل والطفلة إلى فتى وشابة ثم أحاسيس جسدية ناضجة ، فيكون الزواج هو المسيح الطبيعى المنطق الوحيد لحبهما الشديد . ويصرح بطل قصة «الشهداء» مؤكدا أن هذا هو قانون الطبيعة بعينه الذى سنه الله عز وجل لمخلوقاته كلها ، فلا مفر عليه وعلى حبيبته .

وقد يسأل القارئ المنفلوطى نفسه لماذا حرّم على كل أبطال قصصه «المترجمة» هذه النهاية الطبيعية لحبهما ؟

أيريد من قارئه أن يثور مثلما جعل بطل قصة «الشهداء» يثور ، مع أن النص الفرنسى لا يتضمن هذه الثورة أصلا ؟ أم تراها ثورة المنفلوطى نفسه على وضع يراه ظالما ، ولا يفهم له مبررا ، فيكتفى بتصويره مرارا كلما رأى الفرصة تسمح بذلك ؟ وتبدو المشكلة معقدة إذا ما فاتنا هذه القصص التى تعرض لعشاق معذبين بالقصص «الموضوعة» التى لا تبحث المشكلة الغرامية ، بل تعالج مشكلة مختلفة كل الاختلاف ، حتى لمحب القارئ لهذا الكاتب الذى لا يرى العرب إلا عاشقا لا يستطيع الزواج من حبيبته ، ولا يرى الشرق إلا روحا مضطهدا لزوجته .

فإذا نظرنا فى العبرات وجدنا أنها مجموعة قصص قصيرة ، معظمها مترجم ، ولكن بها أربع قصص «موضوعة» ، آخرها قصة «العقاب» وهى ، كما بحرنا مؤلفها ، «على نسق قصة أمريكية اسمها : «صراع الغيور» ، والمفروض أنها تحكى حلما للمنفلوطى ، بصور فيه الإنسان ثلاثة أنسان ، ويضع أحداثها فى عالم لا وجود له ، مادامت قد «تمت فى رؤية نائم . ولكن حوها العام وأحداثها تذكرنا بالعالم العربى فى القرون الوسطى ، عندما كانت سلطة وحال الذين فى أشد سجونه ، ولهذا فقد أدخلناها فى نطاق القصص المترجمة التى تدور أحداثها خارج مصر ، خصوصا أنها تشتمل على النبرة نفسها التى سيرت قصص المترجمة كلها . ويضع بها نفس المحروم الساخر على رجال الكنيسة المسيحية .

وأول هذه القصص الأربع ، قصة «اليتيم» ، التى نجد فيها ملخصا مثاليا للنبرة التى حكمت بعد ذلك كل قصصه المترجمة ، سواء كانت هذه القصص أمينة فى نقلها إلى اللغة العربية ، أو ملخصة مثل «مذكرات مرعيت» ، أو مختلفة عن أصلها مثل «الشهداء» .

ولن نتطرق بالدراسة إلى هذه القصص كذلك ، لأنها فى الواقع تنتمى إلى القصص المترجمة ، فمصدرها الأول مسئوحى من رواية «مرتعات وذرنج» . وبانيها تمثل تصرف بابة مسرحية «روميو وجوليت» .

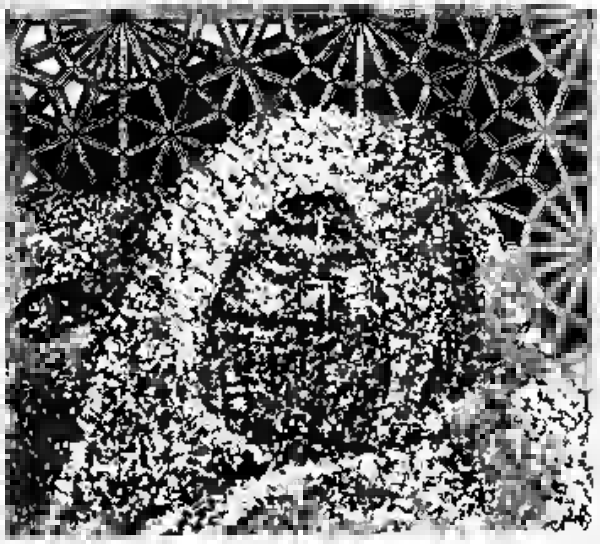
بقيت هناك قصتا «الحجاب» و«الفاوية» ، اللتان تقع أحداثها فى مصر ، ولا نعرف لها أصلا عربيا على الإطلاق . وقد استبعدنا أيضا ما كتب فى الطوابع ، كما سبق أن استبعدنا ما ترجم ونشر فيها . لأن مقالات هذه المجلدات الثلاثة أكثر من القصص التى تعقد فى هذا الإطار وحدة القلم والأسلوب والنبرة التى تنعيها من مؤلف ، يدرس فكرة بدأنا فى مؤلفاته ومن ثم كان لابد لنا من اختيار محدود للنص الذى نقوم بدراسته وقد غلبت روح الواعظ والصحفى فى هذه الكتب الثلاثة على ما كان «موضوعا» فيها ، فضلنا لذلك استبعادها ، ولو إلى حين . وهى ، على كل حال ، لا تناقض فى نصيلها ما توصلنا إليه من نتائج دراستنا لقصص العبرات .

وقد بدت وحدة المؤلفات «المترجمة» جلية فيما يقرب من قصص قصيرة فى هذه المجموعة وفى الروايات الأربع المستقلة ، التى عرفت بأسماء مؤلفيها الأصليين . فما الحال بالنسبة للقصص «الموضوعة» ؟

كل القصص المترجمة تدور حول هذا الحب الذى يرفض له المجتمع تارة ، والأديان تارة ، والقدر تارة أخرى ، الوصول إلى نهايته السعيدة فى الزواج ، كأنه المحرم الذى لا يسعى أن يناله مخلوق على وجه الأرض ، لأن السماء نفسها تأباه ، فما الجو الذى تدور حوله القصص «الموضوعة» التى تقع أحداثها فى عصر مؤلفنا ونحن نعيره ، إن صدق قوله ؟

تتلخص قصة «الحجاب» فى جملتها الأولى : «ذهب فلان إلى أوربا وما تذكر من أمره شيئا ، فلبث فيها بضع سنين ثم عاد ، وما هو بما كنا نعرفه من شيء» ويبدأ المنفلوطى فى صفحة كبيرة القطع . النمر الذى طرأ على هذا «الفلان» ، عندما «ذهب بقلب نقى طاهر (...) وعاد بقلب ملئ مدخول» ، وكانت خيانته فى أوربا سبب هذا التطور الخطرى فى شخصيته .

وتتلخص أحداث القصة فى أن ذلك الفلان صديق المنفلوطى جاءه يوما يشكو إليه زوجته التى ترفض خلع الحجاب ، لتكون نموذج التحرر الذى يريده للمرأة المصرية ، مؤكدا . «ليس لى فى الحياة إلا أمل واحد هو أن أعمض عينى عن أفعالها فلا أرى رفعا على وجه امرأة فى هذا البلد» ولكن زوجته ترفض أن تحقق له مطلبه لتكون «أول هادم لهذا البناء القديم الذى وقف سدا دون سعادة الأمة وارتقائها دهرا طويلا» فالحجاب فى نظر «فلان» هذا هو الموت والجمود (...)



ومغيرة الآخرة » .

ويستطرد المنفلوطي في الحديث المباشر ، ليعرف ما رد به على هذه « الملصائب » كما يسميها « فورد على من حديثه ما ملأ نفسي هما وحزنا ، ونظرت إليه نظرة الراحم الرائي وقلت ... « وقال الكبير » حتى إن عرضه استغرق على وجه التحديد نصف الصفحات المخصصة للقصة بأكملها ! وسنتخلص من هذا الموجز في صورة اتجاهات وجه المرأة المصرية . هذه العفرة : « .. إنك عشت فترة طويلة في دنيا قوم لا حجاب بين رجالها ونسائهم ، فهل تذكر أن نفسك حدثتك يوما من الأيام وأنت فيهم بالطمع في شيء مما لا غلك بمينك من أعراض نسائهم ملت ما تطمع فيه من حيث لا يشعر مالكه ؟ » ويبهى المنفلوطي موعظته مؤكدا : « ورأيتم المرأة الأوربية الحرية المتفننة في كثير من مواقفها مع الرجال تحتفظ بنفسها وكرامتها فأودتم من المرأة المصرية الصعيفة الساذجة أن تبرز للرجال بوزرها وتحتفظ بنفسها احتفاظها ! »

« وكل نبات يزرع في أرض غير أرضه ، أو في ساعة غير ساعته : إما أن تأباه الأرض فتلفظه ، وإما أن ينشب فيها فيفسدها » .

عند ذاك ما زاد الفتى على أن ابتسم في (وجه المنفلوطي) ابتسامة المرء والسخرية ، وكانت القطيعة بينهما . « وما هي إلا أيام قلائل حتى سمعت الناس يتحدثون أن فلانا هتك الستر في منزله بين نسائه ورجاله » . ومرت سنوات ثلاث على هذا الحال ، ولا مدري كيف وجد الراوي نفسه أمام بيت صديقه ، « وقد مضى الشطر الأول من الليل » ، ومعه شرطي . وبتوجه ثلاثتهم إلى المركز حيث يعرف الزوج زوجه ، وقد وجدها ورجال الشرطة مع رجل « في مكان من أمكنة الريبة (...) في حال غير صالحة (...) فهي (إذن) امرأة عاهرة ، لا محاة لها من عقاب الفاجرات » وتكون المفاجأة الثانية الرجل المتهم مع الزوجة هو « أحد أصدقاء الزوج » وعند ذاك يصاب الزوج « بحمى دماغية شديدة » لكن المنفلوطي الراوي لا يبرح المكان ، بل يمضي يعالج صديقه هذا كالابن البار ، ولم يتركه إلا في الغير ، بعد أن دفنه بيده ، وعاد ليقص علينا هذه الأحداث ، مؤكدا في نهاية القصة : « لا يهون وجدي عليه ، إلا أن الأمة كانت على باب خطر عظيم من أخطارها ، فتقدم هو أمامها إلى ذلك الخطر وحده ، فاقتحمه ، فمات شهيدا ، فنجت ببلاكه » . إن المنفلوطي الراوي يحمد الله على سلامة وصه من الخطر العظيم من رفع الحجاب الذي كان يعني ـ بلا جدال ـ تحول المرأة إلى عاهرة تتردد على « بيت ريبة » ، كأننا خلعنا عنها الحجاب لنلقي بها إلى الهاوية . وهذا ما قرره الزوج نفسه قبل وفاته حين قال . « نعم ، إنها قتلتني ! ولكني أنا الذي وضعت في يدها الخنجر الذي أغمدته في صدري ، فلا يسألها أحد عن دمي »

« البيت بيتي ، والزوجة زوجتي ، والصديق صديقي . وأما الذي تحت باب بيتي لصديقي إلى زوجتي ، فلم يذنب إلى أحد سواي » .

و« الهاوية » هو عنوان ثانية قصص المنفلوطي « الموضوعة » ، في مجموعة العبرات التي بلوسها . وهذه الهاوية يقع فيها هنا « فلان » آخر من أصدقاء الراوي . كان شابا ممتازا ، « لا تخيلت صورة من صور الكمال الإنساني في وجه إنسان إلا أضاءت لي في وجهه » . ولكن الظروف أبعدت الراوي عن القاهرة لعدة سنين . وعندما عاد ، وجد الحال قد تغير كلية .

كانت أولى علامات سقوط هذا الرجل (وكأنه ، مرة أخرى ، آدم المطرود من الجنة) أن هجر زوجته وأولاده ، ثم أدمن شرب الخمر . وتوسلت إليه زوجته « أن يعود إلى حبائه الأولى التي كان يجاهها سعيدا بين أهله وأولاده » ... ثم كان اللعب بالورق ... حتى تصل إلى تلك الهاوية التي يشرفنا بها العنوان عندما يعلم الراوي أن ذلك الرجل الغيور الضنين بعرضه وشرفه أصبح لا يبالي أن يحضر معه أصدقاءه إلى المنزل ، الذين تقول عنهم زوجته البائسة : « وربما حدثني بعضهم في وجهي أو حاول نزع خماري على مرأى من زوجي ومسمع فلا يستنكر أمرا ، فأمر بين أيديهم من مكان إلى مكان ، وربما فررت من المنزل جميعه ... » ماذا عساما نتوقع بعد ذلك من مثل هذا السلوك ؟ كان طبيعيا أن يفقد « فلان » ثروته . وقد رأى المنفلوطي أن يعفيه في صفحات طويلة ، يستخلص منها هذه النصيحة « إن كل ما يعيبك من حبائك هذه هو أن تطلب فيها الموت ، فاطلبه في جرعة سم تنشرها دفعة واحدة ... » ويتأكد تشبيهها « فلانا » هذا بآدم الذي سقط من جنة الدين المسيحي حين نراه يقول لواعظه الراوي : « إن السعادة سماء والشقاء أرض ، والنزول إلى الأرض أسهل من الصعود إلى السماء ، وقد زلت قدمي على حافة الهوة فلا قدرة لي على الاستمساك حتى أبلغ قرارتها (...) ومادمت قد فعلت فلا حيلة لي فيما قضى الله » . ويطرد « فلان » البائس من عمله ومن منزله ، ولكن زوجته ـ تقف إلى جانبه ، « تنظر إليه نظرة الأم الحنون » ، لأنها امرأة شريفة .

وكانت النهاية ، فقد وضعت هذه الزوجة وهي في حال بؤسها هذا طفلا فضحت حمى التيفوس عليها . وحن الزوج ، وأصابته حالة هياج « وظل في تراجعه صدر ابنته الوليدة فانت كذلك . » وما هي إلا ساعة أو ساعتان حتى أصبح مفيدا مخلولا في قاعة من قاعات البيمارستان . فوارحمتاه له ولزوجته الشهيدة ! ... » .

والأحداث قليلة في هذه القصة الهادفة ، والوصف فيها يطول

لشريع الخال الذى وصل إليه هذا البائس الذى خرج من الجنة . وكانت صحة السوء تمثل الشيطان الذى دفعه إلى الهاوية . أما «الهاوية» ، فهى ما عرفناه من القصة السالفة ، عندما رأينا زوجا يفضل أن تطهر روحه بلا حجاب أمام أعين أصدقائه ، هؤلاء المقلدين طباع أوربا وسعور المرأة فيها .

والقصتان مختلفتان فى ظاهرهما . فالأولى قصة زوج أراد تحرير المرأة المصرية عن طريق روحته ، والثانية قصة روج جرفته حياة اللهو والخمر ، فخانت روحته بؤسا وحزنا . ولا ندرى أى العذابين أشد ، عذاب الروح الذى كان السبب فى موت زوجته قبل أن يقتل نفسه طفلته ، أم عذاب الروج الذى وجد زوجته مع صديق له فى وضع شائن ولقد مات هذا الروج ، فى حين ذهب الآخر إلى حيث لا وجعة للعقل والإدراك ، فكان ذلك ضربا من الموت كذلك ، يجل على الأقل مشكلة الاستمرار فى مجتمع طغى فى أعرافه لديه ، وهو شرف نسائه ، أو هكذا رأى المنفلوطى ، وهكذا قال فى هاتين القصتين .

ونبدأ كلتا القصتين بصورة سريعة لما كان يتمتع به كل من الزوجين ، وكأنهما كانا فى الجنة بعينها . ويقول **المنفلوطى** فى القصة الأولى :

«ذهب بوجه كوجه العذراء ليلة عرسها ، وعاد بوجه كوجه الصخرة الملساء تحت الليلة الماطرة ، وذهب بقلب ملئ بالطهر ، بأنس العمر وبستريح إلى الغدر . وعاد بقلب ملئ بالخجل ، لا يطيق أن يرفع السخط على الأرض وساكنيها ، والنقمة على السماء وخالقها» .

ويصف **المنفلوطى** صديقه «فلانا» قبل سقوطه فى الهاوية قائلا :

«عرفت «فلانا» (. .) فعرفت امرأ ما شئت أن أرى خلة من خلال الخير والمعروف فى شباب رجل إلا وجدتها فيه ، ولا تخيلت صورة من صور الكمال الإنسانى فى وجه إنسان إلا أصغيت فى فى وجهه ... » .

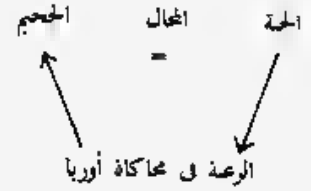
ويحدث ما يغير الصورة كلية ، ويحول البطلين إلى حطام ، عندما يحطئ كلاهما التصرف ، فيعرف كل منهما الشقاء والسقوط والموت ويذكرنا هذا بما حدث «لثلبنم» ، بطل القصة «الموصوعة» ، التى افتتح بها **المنفلوطى** مجموعة قصصه فى كتاب «**العبرات**» .

إنه يتحدث عن ابنة عمه فائلا : «أنست بها أنس الأخ بأخته ، وأحببتها حبا شديدا ، ووجدت فى عشرتها (. .) السعادة والغبطة (.) فكنت لا أرى لذة العيش إلا بحوارها» . ثم يفع المحظور ، فيهرب بعيدا عنها ، ويصف حاله الجديد قائلا : «وهكذا فارقت المنزل الذى سعدت فيه حقبة من الزمان فراق آدم جنته ، وخرجت منه شريدا طريدا حائرا ملتاعا ، قد اصطبحت علىّ الهموم والأحزان . فراق لا لقاء بعده ، وهجر لا ساد لحلته . وغربة لا أحد عليها من أحد الناس مواسيا . ولا معينا» .

كان كل شىء جميلا . وكأنه جنة رضوان ، ثم انقلب فجأة كل هذا الجمال وهذه السعادة إلى شقاء وعذاب لا يجد له المؤلف ولا القارئ حلا **إلا** فى الموت الذى يجل كل المشاكل ويريح كل النفوس

ويستطيع التعبير عن هذا التسلسل الحتمى فى الصورة التالية :

كانت هناك الجنة ـــ ثم كان استكشاف نمط الحياة الأوربية ـــ ثم كان العذاب نتيجة للرغبة فى التقليد ـــ ثم يكون الخلاص فى الموت أو



وإذن فقد وقع المحظور هنا ، مثلما حدث فى سائر قصص **المنفلوطى** المترجمة

ولكن المحظور قد تمثل فى هذه القصص فى تحول الحب الأحوى عند البلوغ إلى رغبة فى الزواج . فى حين أنه فى القصتين الموصوعتين نتلخص فى أن البطل يرغب فى أن يعيش الحياة وفقا للنمط الأوربى ، حيث يسقط الحجاب عن وجه المرأة ، فتثير الرغبة عند الرجل . **والمنفلوطى** يقولها صراحة لبطله فى قصة «**الحجاب**» .

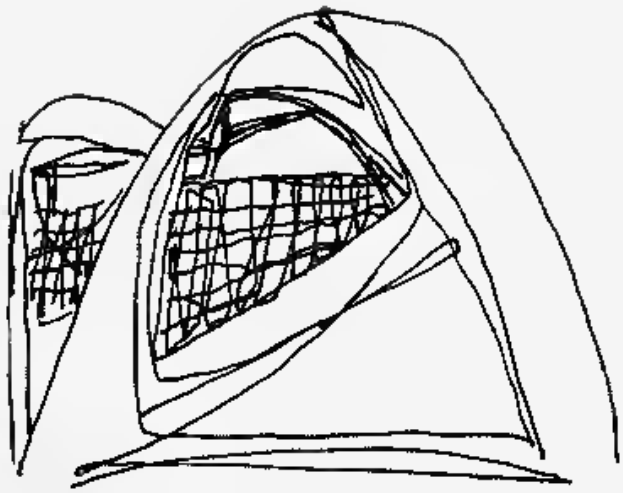
كانت المرأة . وهى محجبة ، كأنها الأنثى التى لا تدسها رغبة من رجل ما هو إلا أخ لها ولكن إذا ما سقط عنها الحجاب ، تحولت إلى جسد بتير الشهوة الجسدية لدى أى رجل ينظر إليها . فتتحول بذلك جنة البراءة إلى جحيم الشقاء ، بعد أن يقع المحظور حين يعرف الرجل الرغبة الجسدية ، وكان قبل ذلك يجهلها ، وكأنه الطفل البرئ الذى لا يعرف من الجنس الآخر إلا أخته ، وقد حرمت عليه فلا يفكر فيها لحظة بوصفها امرأة يستطيع الاقتراب منها حتى عن طريق الزواج .

كانت الجنة إذن منحققة عندما كمر كل بطل من أبطال القصص المترجمة مع فتاة لم يشعر لحظة أن رغبة جسدية تجذبه إليها . وفى القصص «الموضوعة» ، كانت الجنة متحققة عندما تجاهل المجتمع هذه المرأة المطلقة التى لا تثير أى رغبة فى الرجال لأنهم لا يرون منها شيئا . وكل القصص المترجمة مسقولة عن «أوربا التى تقف وراء ضياع الشباب المصرى ، إذا ما حاكاها فى تقاليدها وأنماط الحياة فى مجتمعها» .

«أوربا» . فى قصص المنفلوطى ، هى الرغبة التى تكون نتيجتها الوحيدة هى الخروج من الجنة ، وقوع البؤس والشقاء حتى الهاوية ، فالموت .

وقد عبر **المنفلوطى** عن هذا بقوله عن بطله فى قصة «الحجاب» ، إنه ذهب إلى أوربا «بوجه كوجه العذراء ليلة عرسها ، وعاد بوجه كوجه الصخرة الملساء تحت الليلة الماطرة» .

هذا ما تقوله قصصه فى معناها الظاهر ، وفى بنية أحداثها وعلاقات شخصيتها من الداخل . هذا ما يوحى به عالم **المنفلوطى** القصصى إلى قرائه . وقد انتهى من الآداب العربية كل القصص التى تعتمد نفس التركيبة لتؤكد نفس المعنى ، وهو أن الرغبة (حتى إن كانت ظاهره



لا تبغي إلا الزواج الحلال) لا تنتجه لها إلا الشقاء. وهكذا شقي «الشاعر» و«بول» و«جرجيي» و«ماجدولين» وكل الشخصيات الأخرى لقصصه الشهيرة، الطويلة منها والقصيرة.

إن نفس المصير ينتظر من وقع من شباب مصر في غرام أوربا، وحاكى نظم حياتها وسمو نسائها.

وهنا، يقف الباحث متسائلا عن هذا المؤلف الذي سخر قلمه في مقالات عدة، نشرت في مجلدات الطرات الثلاث، وفي قصص أهت حيال الشباب وعواطفهم، لمحاربة أوربا وتأثيرها المدمر على مجتمع فقد كل شيء، إذا حاكى تقاليدها وحرر المرأة من سيطرة الروح وأغلال الحجاب. هذا في الوقت الذي كتب فيه قصصا من أجمل ما كتب، لا تحكي إلا هذا الغرب والحب السامي الشريف الذي يربط بين أبنائه، وقد حمل لهم من الصفات الجميلة ما يجعل كل قارئ يحلم بمحاكاتهم.

مقابلة أوربا في قصصه الموضوعة، تعادل مقابلة الرغبة في قصصه المترجمة، وتكون النتيجة واحدة للشخصيات التي لا تجد بعد ذلك حلا لمأساتها إلا في الموت.

ولكن القارئ يلاحظ أن هذه المعادلة لها معنى أعمق، يجعلنا نطر إلى **المنفلوطي** نظرة أخرى.

إن كل شخصيات **المنفلوطي** في قصصه المترجمة لم تعرف الرغبة لأنها أحست ذات يوم دون سابق إنذار، ولكنها عرفتها ـ كما حدث لبطلة قصة «البنيم»، وكما حدث لفرجيي رمز الفضيلة في قصصه ـ لسبب بسيط جدا وحتمي جدا: كانت البطلة بريئة في حبها عندما كانت طفلة، فتفتحت عند سن البلوغ، وتعبرت مشاعرها، وإذا بالرغبة في الزواج تختلط عند ذاك بالحب.. ومن يستطيع إيقاف هذا التطور الحتمي الذي يجعل الصبي فتى والطفلة شابة، لا يعرفان البراءة إلا إن كانا طفلين؟ لكنهما يغنان الزواج إذا تقدم بهما العمر ومرت الأيام مرورها الطبيعي الذي لا عصاصة فيه.

هل يعني هذا أن معرفة الشاب المصري لأوربا تشبه معرفة الطفل للرغبة حين ينمو فيصبح شابا راغبا في الزواج؟

هنا تناقض بين فكر المنفلوطي الذي يجهر به في مقالاته وقصصه، وبين ما تعبه قصصه المترجمة والموضوعة إذا قارنا بين بعضها وبعض. وهذا التناقض قد يفسره تناقض آخر أكبر وضوحا، يتمثل في مهاجمة **المنفلوطي** أوربا ومن يحاكيها في تقاليدها من شباب مصر، من جهة، وفي نفس الوقت، من جهة أخرى، لقصص العشق والغرام الأوربية بمخاطرها، حيث ينقل إلى القارئ فيها مجتمع تتمثل فيه أجمل المشاعر وأنبلها. وقد عرف الجمهور المصري، بعد قراءته **للمنفلوطي**، تقديس الغانية بعد ما بكى لعذاب «مرغريت» غادة الكاميليا، وقد طهرها حبها من دنس حياتها الفاسقة. وعرف الجمهور، وبعد وفاة بطلات **المنفلوطي**، أن أجمل ما فيهن هو «الفضيلة» التي يقدسها المذهب الكاثوليكي على وجه التحديد والتي تتمثل في العذرية من حيث إنها قيمة في ذاتها، حتى وإن كانت البطلة لا ترهب إلا في الزواج الشريف.

ونذكر هنا ما كتبه **المنفلوطي** نفسه ردا على هذا التقديس لفكرة تحرم على العشاق اللقاء في غير العمر، حيث تلتقي الأرواح، ولا تتحرك الأجساد، لأن كل ما يمسها دنس. وكم نجد هذه الفكرة من التقاليد العربية والإسلامية نفسها، التي يكتب **المنفلوطي** كثيرا من المقالات دفاعا عنها!.

فلنذكر هنا قصة «الشهداء»، التي نقلها **المنفلوطي** عن «شاتوبريان»، وقد أضاف إليها من التفصيلات ما حولها في أولها إلى قصة أخرى. ثم أخذ حبكة قصة «أتالا» الشهيرة، وجعل البطلة، مثل بطلة «شاتوبريان»، تشرب السم لتحافظ على عذريتها التي كانت أمها قد وهبتها إلى مريم عليها السلام.

وتكون ثورة الشاب العاشق، وقد عرف أن حبيبته ماتت قبل زواجها بأمر الكنيسة، أو هكذا فهم، فإذا به يصرخ: «... فلك جبروتكم يا رجال الأديان، التي تفرضونها على وجه الأرض، ما كفاكم أن حملتم أمر الزواج في أيديكم، تحلون منه ما تحلون، وتربطون ما تربطون، حتى قضيتم بتحريمه فضاء مبرما لا يفسل أحدا ولا ردا؟

«إن الذي خلقنا، وبث أرواحنا في أجسامنا. هو الذي خلق لنا هذه القلوب وجعل لنا فيها الحب، فهو بأمرنا أن نحب، وأن نعيش في هذا العالم سعداء هانئين، فما شأنكم والدخول بين المرء وربه، والمرء وفعله؟ (...).

«أتظنون أيها القوم أننا ما خلقنا في هذه الدنيا إلا لنتنقل منها من ظلمة الرحم إلى ظلمة الدير، ومن ظلمة الدير إلى ظلمة القبر؟ شتت الحياة حياتنا إذن، وبئس الخلق خلقنا! إننا لا نملك في هذه الدنيا سعادة نحيا بها غير سعادة الحب، ولا نعرف لنا ملجأ نلجأ إليه من هموم العيش وأوزاره سواها، فمنعوا لنا عن سعادة غيرها، فهل أن تطلبوا منا أن نتنازل لكم عنها». «هذه الطيور التي نرى في أعلاها إنما نرى بعيدات

الحب ، وهذا النسيم (...) وهذه الكواكب فى سمائها ، والشموس فى أفلاكها ، والأزهار (. .) والأعشاب (...) والسوارب (...) .. وإنما نعيش جميعا بنعمة الحب . فحتى كان الحيوان الأعجم والجماد الصامت ـ أيها الفساة المستبدون ـ أروع شأنا من الإنسان الناطق ، وأحق منه بنعمة الحب والحياة ! ؟ » .

« فهبنا لها جميعا ، أيها لا تعقل عنكم ما تقولون ، ولا تسمع منكم ما تنطقون ، فقد تحت بذلك من شر عظيم ، وشقاء مقيم (. .) » .

« كتاب الكون بعينا عن كتابكم (...) هذا الجمال المترفرف فى سماء الكون وأرضه ، وباطنه وصامته ، ومتحركه وساكنه ، إنما هو مرآة صافية ينظر فيها ذوى وجه الله الكريم (...) فسمعه يقول لنا أيها الناس إنما خلق الجمال منحة لكم فتمتعوا به ، وإنما خلقكم حياة للجمال وأحبوه » ؟ .

والحقيقة أن القصة الأصلية لا تحتوى على هذه الصفحات من الثورة العاصفة كما سبق أن أشرنا فى أول دراستنا هذه . ومع ذلك ، فالمنفلوطى بضيف إلى النص الأصلى هذه الكلمات العجيبة إذا ما قرأناها فى ضوء ما توصلنا إليه ، بعد قراءة كل قصصه المترجمة والموضوعة .

إنها صفحات عجيبة يصرح فيها المنفلوطى ـ والبطل فى القصة الأصلية يرئ منها ـ فى وجه كل من يقف عائقا فى وجه الحب ، واكتماله الطبيعى بالزواج . إنه يشير إلى طبيعة كلها حب ، ولا تنشج إلا على الحب ، ويتعجب لسيطرة فئة رجال الدين يحرمون على البشر ما أراده الله لهم ... والكاهن فى قصة المنفلوطى لا يجيب بل يبدو كأنه يقر هذه الاتهامات، ولكن الأمر فى رواية «شاتوبريان» يثبت عكس هذا الكلام ، لأن الكنيسة لا تطلب المستحيل من أبنائها ، والزواج لمن يريده ، والعذرية لمن يرغب فيها ، وليست مفروضة فرضا على البشر . وعلى الرغم من ذلك ، أصر المنفلوطى على مهاجمة رجال « الأديان » .

ويتعجب إذن لهذا الاتهام العنوى ، وكأن المنفلوطى الذى يتحدث دائما باسم الشخصيات حتى فى ترجماته للقصص المعروفة ، كأنما يثور هو نفسه على من حرم الحب على الإنسان ... وكل قصصه تحكم فى نفس الوقت بالشفاء والموت على من أحب ، وهو المسلم الذى لا يعرف دينه أى تحريم من هذا النوع ، مادام الزواج هو الهدف .

وإذا ما طبقنا كلامنا هذا على قصصه ، وجدناه فيها أكثر المؤلفين تأثرا بما يحدث لعشاق قصصه ، وأكثر الناس سكبا للعبرات على شخصياته . إنه يصنعها كلها تحت وحمتنا فى إهدائه قائلا : « الأشقياء فى الدنيا كثير ، وليس فى استطاعة بائس مثلى أن يمحو شيئا من بؤسهم وشقائهم ، فلا أقل من أن أسكب بين أيديهم هذه العبرات ، علهم يجدون فى بكائى عليهم تعزية وسلوى . » وبين هذه الشخصيات الزوجان اللذان أحبا أوربا وفقدا نمط حياتها ، فكانت الهاوية وكان الهلاك لهما ، وكانت الفجيعة فيهما .

هل كان المنفلوطى ، الذى يعذب شخصياته ويسكب العبرات عليها ، مدركا أن معرفة أوربا قد تكون ـ مثل الرغبة فى الزواج ـ أمرا من المحتم على شاب عصره أن يلقاه ، فلا يستطيع أن يقاوم إغراءه ، مثلما لا يستطيع بطل من أبطال قصصه العرامية الهرب من الحب والرغبة فى الزواج ؟ وهل يشرح هذا معرفته هو بأوربا ، خلال قصصها الحميلة التى نقلها إلى قرائه بعد أن وقع هو نفسه فى غرامها ، فكانت من أجمل ما كتب ، من حيث الأسلوب والعرض ، وكانت ـ من ثم ـ ثورته على من يحرم هذه الأحاسيس الجميلة والمشاعر النبيلة التى عرفها بين صفحات كتب مازدولين والشاعر وغيرهما من الشخصيات ؟

إذا أحب شاب فتاة ، ورغب فى الزواج منها : مات بعد عذاب طويل دون الوصول إلى غايته المنشودة .

وإذا أحب وحلل نمط الحياة الأوربية ، ورغب فى رفع الحجاب عن المرأة ، مات بعد عذاب طويل ، دون الوصول إلى غايته المنشودة

هذه هى النتائج التى يصل إليها قارئ قصص المنفلوطى ، المترجم منها والموضوع ـ فلا حياة بلا حب عنده ، ولا حب بلا يأس . وقد يكون هذا اليأس نفسه نتيجة السؤال الذى لا يجد عنه المنفلوطى جوابا

كل قصصه تبدأ بصورة الجنة التى نحيا فيها شخصياته ، ثم لا تلبث هذه الصورة أن تختفى ، وتبدأ رحلة العذاب ، حتى يريح الموت أبطاله من شقائهم . وقد يكون المنفلوطى أول من ثار على هذه الجنمية ، لأنه لا يجد جوابا عن سؤاله : كيف نستطيع أن نجمع هذا ؟ كيف نستطيع أن نجمع الطفل من أن يكبر فتتحول نظرته إلى حبته فيرغب فى الزواج منها ؟ وكيف نجمع الشاب المصرى من الحرى وراء سفور المرأة وأنه أول من أحب العرب ، فقدم قصصه الجميلة ومشاعره النبيلة ، وصور فورا كان سفور المرأة عندهم القاعدة ؟

لا نستطيع إلا ملاحظة هذا التناقض فى قصص المنفلوطى ، بين المترجم منها والموضوع ، أى بين وجهى فكر واحد . مرقته المشكلة وحيرته . وقد يكون هو السبب فى ثورة المؤلف على « رجال الأديان » الذين يحرمون الاختلاط والحب . ومع ذلك فقد حدث إثراء للأدب العربى ، حين حاول عاشق قصص العرب مداهنة مناقضاته ، بأن قدم قصص العشق والهيام وسفور المرأة « مترجمة » ، وكأنه يأمرنا أن نقرأها مثله دون محاكاتها ، فى حين صور لنا ما قد يحدث إذا ساورتنا الرغبة فى تقليدها فى قصص « موضوعة » ، تتوعدنا إذا نحن أردنا أكثر من ذلك ، وأسفلنا من القراءة إلى الممارسة ، كما ينتقل الطفل من الحب الأحوى إلى الرغبة فى الزواج ...

ولكن ، أكان فى استطاعة المنفلوطى أن يسمح لما أحقن فيه أبطال قصصه أنفسهم ، وأن ينتقل من مرحلة الطفولة إلى مرحلة البلوغ ، حتى وإن كان الموت هو النتيجة الوحيدة المرتقبة لهذا التطور الطبيعى ؟

• هوامش

(١) تناولنا هذا البحث بالتفصيل بعنوان : « دلالة أوربا » فى قصص المنفلوطى (تحت الطبع)

(٢) انظر د. عبد المحسن طه بدر : « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر » ، ص ١٨١ وما بعدها

قصص

يحيى الطاهر عبد الله
الطويلة

صبرى حافظ

تستعصى قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة ـ مثلها فى ذلك مثل قصصه القصيرة ـ على محاولات التبويب والتصنيف فى أية قوالب سهلة أو تصنيفات مدرسية معروفة. فقد رفض يحيى الطاهر عبد الله منذ مطلع حياته الأدبية أن ينضوى تحت لواء أية جماعة، أو يندرج ضمن أى إطار جاهز، أو يبنى المفهوم السائد للقصة وفقه وفوده إلى ساحتها، فهو ينفر من التقليد والتكرار. ولذلك فقد وهب نفسه للمغامرة الدائمة مع أدواته التعبيرية وحدوسه ورؤاه، محاولاً ـ منذ بداياته الباكرة ـ أن يطرح تصوراً جديداً للكتابة القصصية يجلصها من كل عنزات التقليدية ونزعات العواطفية «السنتمنتالية» الزاعقة، ويمكنها من استيعاب التغيرات الجديدة فى الرؤية والحساسية والفهم.

لم تكن مغامرة يحيى الطاهر عبد الله تخلصاً من الشكل، بل كانت انفلاتاً من رقة العبودية لشكل بعينه، أو لفهم ثابت غير متحرك للقصة وللعالم. ولم تكن هذه المغامرة تخلصاً من التراث التقليدى للقصة وإنما تشوفاً لاكتشاف شكل جديد ونسق تعبيرى جديد، يرى كل ماله قيمة فى هذا التراث، دون أن يبتذله بالنسخ أو التقليد. لذلك كان لابد أن تتحلى مغامرة يحيى الطاهر عبد الله فى طموحه هذا عن لغة القصة التقليدية، وأن تتحت لغتها الخاصة وتراكيبها الخاصة، وأن تشئ إحالاتها المتميزة، وقواعدها فى التقديم والتأخير، وترتيب المفردات.

ومن خلال هذه اللغة الجديدة خلق يحيى الطاهر عبد الله عالما جديدا متميزاً بحدته وصلابته وعمق حسه وبصيرته، عالما على قدر كبير من الدينامية والحيوية والتألق، استطاع من خلاله أن يبلور الكثير من رؤى الواقع النحتية، وأن يمزج بين قواعد التراث الشعبى وتقاليد التراث المكتوب، وبين نحو اللغة الفصحى وآجرومية اللغة العامية، وبين رؤى الإنسان المقهور وعفلاتية المثقف المسنوعب لتيارات واقعه النحتية ونصه الدفين. وبهذا العالم أصبح يحيى الطاهر عبد الله حزءاً جوهريا من واقع الحساسية الصبة الجديدة فى القصة المصرية، لأنه واحد من الذين شاركوا فى صياغة مفرداتها رؤية وبناء خلال نشوته الدائم للتجريب ومغامرته المستمرة مع المتقبل. لم يستسلم يحيى الطاهر عبد الله، طوال رحلته القصيرة القصيرة، أبداً إلى دعة إنجازاتها مهما كانت أهميتها، بل حاول أن يجاور هذه الإنجازات على الدوام، وأن يحوب أرضا جديدة يختبر فى ضيائها البكر حدوسه ورؤاه، ويبتلك عبر هذا الاختبار المتواصل ألفتنا بالعالم ويالغ على السواء.

ومتى نعرف كيف استطاع يحيى الطاهر عبد الله أن يحقق هذا الإنجاز المدهش علينا سنحاول التريث أمام قصصه الطويلة ـ ولا أقول رواياته ـ لنتأمل بعض تفاصيل محاولته فى أن يطرح عبر هذه الأعمال تصوراً جديدا للقصة الطويلة، يمكنها من استيعاب التغيرات الجديدة فى الحساسية الصبة التى حاولت القصة القصيرة، لدى يحيى وغيره من كتاب القصة الجديدة، بلورتها طوال العقدين الأخيرين. صحيح أن محاولة عزل أعمال يحيى الطاهر عبد الله الطويلة عن بقية عالمه فيها شئ من الاعتساف، غير أن هذه الدراسة ستحاول التخفيف من حدة هذا

الاعتساف يربط هذه الأعمال الطويلة بغيرها من قصص يحيى الفصيرة .

وقد كتب يحيى الطاهر عبد الله ثلاثة أعمال قصصية طويلة هي (الطوق والإسورة) عام ١٩٧٥ ، و(الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة) عام ١٩٧٧ ، وأخيراً (تصاوير من الرماد والماء والشمس) عام ١٩٨١ . وستتناول هذه الأعمال الثلاثة بتتبع تربيب ظهورها لتدوس البناء والرؤية ، وتتعرف إشكاليات الوعي والمعمار الفني في جدلها المستمر في هذه الأعمال الثلاثة ، من أجل بلورة عالم غني بالرؤى والأحاسيس والدلالات .

(١) الطوق والإسورة .

نبدأ (الطوق والإسورة) ، كما نبدأ أي قصة قصيرة ليحيى الطاهر عبد الله ، بتلك الجمل القصيرة الحادة المتميزة الصياغة والتركيب ، الواعية في تكثيف قدر كبير من الوقائع والمعلومات في مساحة صغيرة . إنها في الواقع تبدأ بقصة قصيرة تحن ، سبق للكاتب أن نشرها في مجموعته الثانية (الدف والصندوق) ، هي قصة (الشهر السادس من العام الثالث) . وهي لا تكتفي بهذا ، بل تتضمن كذلك مشاهد قصة قصيرة أخرى هي (الموت في ثلاث لوحات) من نفس المجموعة . وتبدو هذا العمل الطويل بقصة قصيرة دلالة مهمة لمحاولة وشائج القربى بين قصص يحيى الطاهر عبد الله القصيرة وأعماله الطويلة ، ولفت النظر إلى طبيعة المعمار الفني لهذا العمل من ناحية ، وإشارة جوية إلى نفس قواعد الإحالة الصعبة والبناء التي أرسى معالمها في مجموعته الأولى (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً) و(الدف والصندوق) .

لقد أراد منذ المدخل الأول للقصة أن يلفت انتباهنا إلى أهمية دراما التراكيات العضوية الصغيرة ، والأحداث العارية من كل عرضية أو استثنائية ، والاستغلال الحاد للمجموعة الانفعالية في رواية هذه الأحداث ونقدها ، وإلى أهمية المشاهد الطقسية ذات الإيقاع البطيء ، التي يلعب فيها التكرار والإيقاع دوراً عظيماً ، كما أراد من خلال اللجوء إلى العناوين الفرعية الكثيرة التي استخدمها في هذا القسم الأول ـ (أقصد في هذه القصة القصيرة التي استعملها معتمداً لعمله الطويل) ـ والتي تخلى عنها بعد ذلك في بقية العمل ، أن يلفت نظرنا إلى خاصيتين أساسيتين في البناء ، أولاهما مسألة إحباط التوقع ، والنصيحة بأنشوطة «وماذا بعد» التي تحوز على انتباه القارئ وتفتنصه في شبكتها المغرية ، فليس المهم هنا هو ما يحدث ، ولا حتى الطريقة التي تتتابع بها الوقائع ، بل وطأة الحياة اليومية العادية على البشر ومحالدتهم من أجل الاستمرار . وثانيتهما هي محاولة تقنين الحكاية وخلق قواعد للإحالة والتلقي والاستحياء ، في نفس الوقت الذي تطوق فيه هذه القوانين الأحداث ، وتحكم قبضتها كالسوار حول مصائر البشر وتحولاتهم ، على نحو تصبح معه قوانين الحكاية الفنية في صرامة قوانين الواقع الذي تطمح إلى أن تأسر كل ماهو جوهري فيه ، وأن تستغفر ما ينطوي عليه من خصوبة وثراء .

في هذا المدخل القصير ، أو بالأحرى في هذه القصة القصيرة المتكاملة ، يقدم يحيى الطاهر عبد الله قوانين القص وقوانين العالم الذي يتناوله هذا القص معاً وقد امتزجا وتكاملا . في المقطع الأول «العائد» نعرف أن مصطفى قد غاب منذ عامين ، ونعرف أيضا من خلال صياغة هذه الحقيقة وتقديمها على غيرها من الحقائق أو الوقائع أو الأحداث ، أن لهذا الغياب سطوة واضحة وأولوية على ماعداه . وفي المقطع الثاني «عقل حزينة ، قلب أم» ، نعرف أن المنطق العقلي الذي يسود هذا العالم ، الذي غاب عنه مصطفى وغاب معه النور من عين الأم العمى ، هو نفسه منطق القلب ، فكلا المنطقين يسفر عن نفسه عبر مفردات الآخر ، وأن هناك جدلاً دائما بين المنطقين ، كجدل الحضور والغياب الذي يتبدى من خلال سطوة شخصية مصطفى الغائب على حاضر الأم وعالمها ، وعلى حاضر البنت «فهيمة» ، شقيقة مصطفى الكبرى ، التي تعيش في ظل الأم وفي ظل غياب مصطفى أيضا . ونعرف كذلك تفاصيل الحياة اليومية و ـ بالأحرى ـ طقوسها ، في بيت الأم حزينة ، التي تحكمها أب مفقد ، يعيد حضوره المشلول نوعاً آخر من الغياب وإسهاماً في إحكام قبضة هذا الغياب الثقيل على عالم هاتين الأنثيين . ثم يقدم لنا المقطع الثالث «بجيت الشاري في حديث يقظة» الأب الفقيد ، لا كما تراه الأم في المقطع السابق عبثا يحمل في قبضة من الشمس إلى الظل ومن الظل إلى الشمس ، بل رجلا لايزال ـ على الرغم من إصابته بالشلل ـ يشعر بمسؤولية الرجال ، ويعاني من شظف الحياة وقسوة الأقدار .

وما إن يكتمل تقديم الشخوص الأساسية الأربعة ، في تشابكها وتفاعلها معاً ، حتى يجيء المقطع الرابع «من حكم الليل معلم الفرى» ليبلور لنا طبيعة القانون الأخلاقي الذي يحكم مصائر الأشخاص في هذا العالم الصعيدي المغلق ، هذا القانون الذي يوشك أن يكون في صلابة القانون الطبيعي ، الذي يحكم سقوط الشهب وانقضاض الصواعق ، ونعقبه ، فهو قانون ينطوي على قدر ملحوظ من المفارقة والتناقض ، حيث تتدعم فيه الرهبة في الحماية والخوف في الإحساس بالأمان . ولا يكتفي هذا المقطع بذلك ، بل يقدم لنا أيضا مجموعة من الإشارات الرهيفة الدالة على كل ما سيدور في العمل من أحداث قادمة . ثم يجيء المقطع الخامس «العصبة مصطربة والليل رفيق الأفكار» ليقدم إلينا مجموعة من تجليات هذا القانون الذي رسمه المقطع السابق ممزوجة مع محاولات مراوغة هذا القانون ومع أشكال تحديه ، وليرسم لنا ـ كما يقول عنوانه ـ بعض سمات الاضطراب الذي تعاني منه فهيمة . والذي يقترب بها من حافة انهيار الكثير مع المحارم ، دون أن يقع بها في محظوراته ، حتى يهيئ القارئ ـ من خلال هذا المنحى الخرج على الصراط ـ لتقبل جدل العناصر المتناقضة تحت قشرة السرد العادي العادي من أية ميلودراما أو ميلودراما .

ونستمر المقاطع بعد ذلك حتى تبلغ ثمانية عشر مقطعا ، يقدم كل مقطع منها عنصراً من العناصر المهمة والفاعلة في هذا العمل ، مثل دور الحرافة في تصعيد الخوف من المجهول وفي تحديف حدته في الوقت نفسه ، من خلال الفخرية هانكة السر عن المستغل ، وسارقة الكحل من العين معاً ، ومن خلال دورها الآخر في خلق نوع من التواصل مع هذا العالم المجهول وشره شروره كما تتمثل في الشيخ موسى وجامع نذوره

ومثل طقوس التعزيم التي يمارسها الشيخ موسى في عالمه المسربل بالخرافات والهجرات والأسرار لإحضار الإبن الغائب ، والتي لا يلبث أن يستجيب الإبن بعدها فيرسل الحطابات والنقود ، تحضر معه رسالة وشارة وإن ظل هو غائبا كما كان . ومثل وطأة الانتظار الذي لا تحكم فيه الصلة بالغائب بقدر ما تتضاعف حدتها فتتفاعل مع وطأة الهجر المادي والعضوي والمعنوي لتطبق كالطوق المحكم على حياة الشخصيات ومصائرها . ومثل تخلق الحسور الواهية بين عالمي الحضور والغياب في هذا العمل ، وتبلور سطوة هذه الحسور على الرغم من وهنها ورقتها ومثل الشيخ الفاصل ـ هذه الشخصية الجديدة المفارقة لعالم العمل القصصي والوثيقة الصلة به في الوقت نفسه ـ الذي يقف على حدود هذا العالم دون أن يندمج فيه ، ويفقد قدرة التأثير عليه ، متصوراً أنه قد ينجح في أن يصبح مرافقا محايداً في هذه الدراما الحادة وأن يرتفع على تعاصيلها دون جدوى . ومثل عنصر السفر المسنمر الذي يقدم لنا نوعا من الصلة المسنمرة بين عالم القصة الصغير المعزول المغلق على ذاته ، والعالم الخارجي الذي يموج بالوقائع والأحداث التاريخية والسياسية من جهة ، وعالم التراث والأساطير الشعبية التي تتفاعل في جدل مسنمر مع الواقع القصصي والواقع الخارجي من جهة أخرى . ومثل عنصر التغير المسنمر في طبيعة الأشياء والعلاقات والوقائع ، الذي يبدو للعين المراقبة المشاركة ، كعين الشيخ الفاصل ، نوعا من التدهور ، في حين أنه في الواقع تبدل في المظهر قد يعبر عن بعض التحولات الطفيفة في الجوهر لا يعبر أي تعبير على الرغم من كل هذه التبدلات الظاهرة . ومثل عنصر الحكم القوي الذي يوشك أن يكون لفرط قوته ـ أحد الدوافع المحركة للشخصيات والوقائع ، ولحساسية صياغته من مادة الواقع وتفصيلاته جزءاً جوهريا من واقع الأحداث والشخصيات . ومثل طقوس اللمس والشم والحس بكل إيحاءاتها الحسية والعضوية المكتومة ، وبكل قدرتها على بلورة الأحاسيس والشهوات المبهمة ـ

□□□□□

وما إن ننهي هذه المقاطع الصغيرة الدالة غير المترابطة برباط تقليدي ، وإن كانت تتتابع بنسق كفيل له بناؤه الخاص ومنطقه وعلاقاته ، حتى تتكون لدينا صورة مركزة ، وأكاد أقول متكاملة ، لمعظم ما ستتكشف عنه الصفحات الباقية من العمل ، وتتكون لنا مع هذه الصورة الأرضية التي ستجري فوقها الأحداث القادمة . وتبدأ هذه الأحداث في « القسم الثاني » مباشرة بموت الأب المفقد ، الذي تصوره الكاتبة بطريقة إيقاعية ، فيها مخالفة الإنسان وقهره ، وفيها بعد هذا قدرته على أن يحول صدمة الموت الفاجعة إلى مراسيم وطقوس وأشجان في الندب ، تصفي بدوثها وجلالها شكلاً متماسكا على توحي الحزن والصدمة وتقلبات الأقدار . وتموت الأب تصبح الأم حزينة عصب هذا العالم وقوته الحاكمة ، بالصورة التي نوشك أن نكون معها نسخة نسائية من الجد الصعيدي ، عماد العائلة وعمودها ، في قصص نجى الطاهر عبد الله القصيرة ـ مثل (الجد حسن) أو (جبل الشاي الأحمر) ـ فعليها وحدها يقع عبء إدارة هذه الأسرة الصغيرة ، لأنها مخزن أسرارها ، ومستودع تقاليد هذا العالم ومعتقداته الخرافية والجمعية على السواء ، وهي التي تعرف ما يجب عمله وما لا يجوز اقترافه . ومادام الإبن الأكبر غائباً ، فليس من يرعى مهيمة سواها ، وليس أوفق لرعاية البنت من الزواج . لكن هل يمكن أن يتم الزواج دون موافقة الإبن مصطفى الغائب ومباركته ؟!

ونجئ موافقة مصطفى ، ويجئ معها أيضا حبر زواج مصطفى من بنت شامية ، فلابد أن يمتزج فرح الموافقة على زواج البنت في داخل حزينة بالتوتر والخوف من المجهول المتمثل في تلك المرأة العربية ، التي اختطفت الإبن الوحيد . إن هذا هو عالم جدلي الأضداد المستمر بصوره الدائم من اللون الواحد وشعفه بالظلال المتصارعة . وتتزوج مهيمة من الحداد الحبالي ، وكما بدأت مسألة زواجها بهذا الجدل مع زواج مصطفى (جدل الحضور والغياب) ، تستمر خطوتها مصورة لما يجري هناك في الشام البعيدة .. فما إن تجهض زوجة مصطفى في شهرها الرابع حتى تبدأ في التعرف على العناصر التي ستجهض زواج مهيمة بأكمله ، إنها عناصر الإحباط والعنة التي تعوق الحداد عن أن يفلح أرضه ، ويرمي بذوره في تلك التربة المنشوعة للخصب منذ زمن طويل . وما إن تعرف حزينة حتى تأخذ مقاليد الأمور في يدها ، في محاولة منها لفك طلسم السحر الذي يكبل الحداد ويمنعه من معاشرة زوجته . وهنالك تبدأ رحلة الحزي وراء الخرافة في عالم مغلق عامر بالقهر وهوان الشهوة والخوف من المجهول . فالحداد العاجز قد تحول إلى كائن خارج بدافع عن نفسه بشتى الطرق العدوانية ، بما في ذلك اتهام مهيمة بأنها عاقر . وحزينة تعرف أنها لو طلقت البنت ولا حفنها هذه التهمة لانتهت إلى الأبد كل آمالها في المستقبل ، أي مستقبل . ولذلك استماتت حزينة في الدفاع عن ابنتها بصراوة أم فقدت كل شئ عدا هذه الإبنة ، وفي مطاردة كل الرقى والوصفات حتى تحمل الإبنة أو يفك سحر الزوج العنين . ولما ضاقت بها السبل أخذتها إلى المعبد القديم حتى تشاهد رب النسل الحجري المكشوف العورة ، إله الخصب في الزمن القديم . وفي القبر المظلم يتحرك هذا الإله صوب مهيمة ويعمل آلته فيها فتغيب عن الوعي ، وتحضرها كل أحلام الإخصاب الحسي وروائح العرق والشهوة . وتحمل مهيمة ، وعندما يكبر بطنها ، ويتأكد مع الشهر الرابع حملها ، يطلقها الحداد ، فهو وحده الذي يعرف أن ما في بطنها لا ينتمي إليه ـ

لكن بين المعرفة ومواجهة الناس بالعجز فجوة لا يستطيع الحداد عبورها ، هي تماماً كالفجوة بين الواقعي والخرافي ، التي تقذف منها الطفلة إلى أحشاء مهيمة في ظلام فم المعبد العين بالبخور والأساطير والتواريخ والأسرار . في قاع هذه الفجوة يجثم العجز على صدر الحداد . صحيح أنه طلقها ، لكنه لا يستطيع قتلها لاقترافها الحرام حتى لا يعلن عجزه طوال أكثر من عام من الزواج . ولا يملك إلا أن تقتل امنها ابنة له وأن يعلن من خلال رغبته في المشاركة في طقس التسمية (هو يريد أن يسميها حبوبة ، أما الأم والجدة فقد سماها نوبة) ، ومن خلال إغداقه المال والهدايا عليها بل من خلال وعنته المجهضة في رد مهيمة إلى عصمته ـ يعلن أنها من صلبه . وإذا كان في هذا كله تكذيب شديد لقهر الحداد وعجزه ، فإنه يبلور قدرة الخرافة على التسلل إلى ثنايا الواقع ، والسيطرة على مقدراته ، وفرض منطقها الخاص ـ الذي يستند بدوره إلى وقائع وأحداث صلبة ـ على منطق الواقع وموضوعاته . فمطلقها

شديد التماسك ، أما منطق الواقع فإنه حافل بالتخبط والتردد وضعف الإنسان . فالحداد الذي يحاول تعطية عجره بتقبل الثمرة الحرام ما لبث وكأنما صدق الوهم أو وقع نهائيا في قصة الأسطورة أن تروح مرة أخرى من أبة الصياد الجميلة الغائبة ، لكن عجره مع مهيمة يتكرر معها . فيتحول إلى حيوان جريح مدمر وعدواني يرش « الحاز » على نفسه وعلى روحته فيحترقان معاً

كان من الممكن أن يكون هذا الموت هو مصير مهيمة . ولكنه بشر الحدس لدينا من خلال حدته الفاجعة عصرها ألم نمت كل آمالها في روج حديد وهي ترى لحظة الأمل التي ابتسمت بها وبين عبد الحكم تموت ليلة احتراق الحداد وروحته الجديدة ؟ صحيح أن حزينة أنقذتها من هذا المصير ، وبالأحرى أنقذتها الخرافة ورعب النسل الحجري المكشوف العورة وقد تحرك صوب مهيمة في تلك الثرة التي لاتنسى ، لكن نرى من ينقذها الآن من هذا الموت الآخر الذي يطوق بالحرمان جسدها الذي يصبح بالحياء والشهوة ؟ ومن نراه ينقذها من رعب النسل الحجري الذي يتحرك صوبها وهي تتقلب في سمادير الحمى التي لاينفع فيها قصد ولاحكي ، لأنها حمى نوشك أن نكون نتاجا طبيعياً لكل هذه الأحلام الموءودة والشهوات المحبطة ؟ لامنقذ هذه المرة ، ومن هنا فإنها تستسلم في قلة خبرتها وهورة حياها للموت وترحب به

وتموت مهيمة ، الموت الثاني في هذه الأسرة ، تكتمل الدورة الثانية من دووني هذا العمل القصصي وتبدأ دورة أخرى ، هي دورة سوبة ، هذه الثمرة الحرام التي تتألق مع الرمز جمالاً وإغراءً وكما افتقدت الأم إلى أنشوطة تحدي المواضعات وخرق القانون الأخلاقي وهي شبه متهمة . فإن البنت تدب في هذا الطريق ولكن شبه صاحبة . فقد بدأت علاقتها بابن الشيخ الفاضل الذي يصنعه موقع أبيه الاجتماعي وتعلمه في المداوس خارج حدود العالم المسموح به لفتاة من نوع سوبة . لكن عالم سوبة الصبق يتسع كلما انفتح على عالم ابن الشيخ الفاضل بأسراره ومعاوقه . وتألف سوبة هذا الاتساع وإن عجزت عن استيعابه أو التسلق كلية معه ، فلما حاولت الإمساك بأرنبة مانت في يدها هذه الكائنات الهشة التاعسة تموت في يدها . إنها تقتلها حيا فيها ، فأي بشاعة تلك ! والعالم يمور خارج الصعيد بالحرب العالمية الثانية ، ثم بحرب فلسطين ، التي يعود مصطفى في إثر صباعها من بر الشام ويعمل في معسكرات الإنجليز ، ويهب منها ويثري

وفي الصعيد تنمو علاقة الحب بين سوبة وابن الشيخ الفاضل وهو حب من نوع خاص ، تلعب فيه الطيور والأرانب والبهر والشجر والموت وقصبة الهوات دور منسبات للعلاقة ، التي تنمو مصادفة على وقع الأحداث الخارجية العاصفة منذ حرب فلسطين إلى اندلاع المقاومة ضد معسكرات الإنجليز في منطقة القناة . لكن العلاقة تنمو ، وتمور معها الأنوثة في جسم سوبة ، وخاصة في تلك التاسعة عشرة المحشونة برمل وحصى ساخن ، اللذين حطتا على صدرها ، فيكمل الجسد ويتألق الجمال ، وتدب في أوصال العاشقين أحاسيس ورعبات ساخنة جديدة . تجعلها يأسيان معاً على براءة الطفولة التي ولت إلى غير عوده . ومع اختفاء البراءة من عالم الطفلين يختفي الشيخ موسى ، فقط الملك وحاميها ، بعد ليلة مطيرة عربية ، أحصنت فيها السماء الأرض ، وبكت الطهارة المفقودة وكأنما تبغي بهذا الحو الحراقي الذي حط برحيل الشيخ موسى وبالصراعات الواقعية على ميراثه بين من بقي من مريديه

وما إن تكتمل دورة الإثم الثانية حتى يعود الغائب ويعود مصطفى وقد كمل الشبب قوديه ، بعد أن أحدث حكومة الوفد وأوها الشهير بمقاطعة العمل في معسكرات الإنجليز ، وبرث بوعدها سعيهم وعين مصطفى فراشا بمدرسة البندر ، لكنه يرفض هذا العمل . ويقيم حصارا على الخمر بصنع منه الشاي والقهوة للشاويش والمسافرين ويعيش على حافة عالم الغربة حاضراً كما ظل موجوداً على حافته عائما . لكن الأحداث في نموها وتشابكها لا تترك له فرصة الاستمتاع بهذا الموقع الهامشي ، بعد أن ظل مؤثراً فيها بعبابه كل هذه السنوات الطوال فهاهو ذا السعدي ابن الحدادة ، عمة سوبة ، يقع في أحبولة جمال ابنة خاله ويطلب الزواج منها فتعارضه أمه ويرفض مصطفى أن يروحه إياها ، فتريد هذه المعارضة حدة رغبته فيها ، وتشعل في قلبه هواها ، فيحرك كل شيء ، ويقيم هو كذلك على حافة هذا العالم الذي رفضوا أن يسمحوا له فيه بالتحقق . أما سوبة فقد أمرها مصطفى بالكف عن الذهاب إلى البحر أو العمل في بيت الشيخ الفاضل ، فأحكم بذلك الطوق حولها ، فأصبحت فريسة البيت والقهر والحرمان من الحب ، وكأنما قدر عليها الترحرح إلى هامش عالم الغربة على الرغم من وجودها في مركزه .

لكن الأم ـ وهو فعل التحدي لمواضعات عالم الغربة الصعيدية وقوانينها ـ لابلث أن يجمع مرة أخرى مصائر هؤلاء الشخوص الثلاثة ـ حين أخذ يتسوق في أحشاء سوبة ويسفر عن وجهه البشع وما إن تكتشفه حربة ، التي كانت السوات قد هدت من قوتها وقدرتها على الفعل معا ، وإن لم توهن إرادتها أو سيطرتها على عالمها ، حتى تذهب إلى مصطفى ، تنقل إليه الخبر ، فيجذبه من خارج الدائرة إلى قلبها ويحيي مصطفى ليتفقد القانون الصارم الذي حاول الابتعاد عن دائرته طوال حياته دون جدوى يضرب سوبة ، ويحفر لها حفرة تعيبها فيها حتى العنق ، ثم يهيل التراب عليها ، ويمنع عنها الماء والطعام حتى تموت بالعاطل ويعلق مصطفى باب الدار وراءه ويمضي إلى مقهاه لكن السعدي ـ وقد علم بالخبر ـ يضرب هذا الباب نفسه ، ويدخل هائجا ويحز الرأس بمنجل . ويحملها من الشعر الفاحم الطويل ليلقيها أمام مصطفى الجالس في مقهاه بسامر وبائعه ويعسل الأعناق والصاحين . ويمضي في وجهه ويصرف ، معلقا بهذا الفعل طوق الرجال حول مصطفى ـ ويطير إليه الرجال في صمت منعال منهم ، يستطوبه به من عداد الرجال . ولا يأبهون بكل تربياته وتعسيراته ها هي ذي فرحتهم قد جاءت لتحطيم رأسه المتكبر . أو لعلها الأقدار تحيد الانتقام منه لأنها كما فوانيس الصعيد الأخلاقية حتى وهو بعيد عن قصتها أو أنها تنتقم منه لاعتدائه على حرمات الرجال . واكتشافه بتطليق زوجته الشامية عندما علم بحبابها إياه . وأخيراً لمحجره عن أن يذعن لإرادتها عند اكتشافه إثم سوبة ولما أبغض مصطفى من أن حكمهم قد صدر بإسقاطه من حساباتهم ، أي بالموت المعنوي ، اطلب من نفسه أن تعطيه ما يريد شللا كاملاً عن الكلام والحركة والشوف والسمع ولبث نفسه ما أراد

وأطاعت » (ص ١٥٠) . وحملوه إلى بيته ، إلى أمه حزينة محطمة. التى هدها الزمان بعد موت الزوج والإبنة وهلاك الحفيدة . ويعود الإبن العائب إلى قلب الدار مشلولاً ، فيغلق بعودته الدائرة التى بدأت بصورة الأب المشلول فى بداية هذا العمل .

وإغلاق الدائرة بتم فى هذا العمل على عدة مستويات فهناك أكثر من دائرة فى هذا العمل يتم فيها نوع من حدل الثنائيات سالبا ومصمويا وهو حدل لايبقص على طرفين أوشخصيتين تتكرر عبرهما دورة الحياة فحسب وإنما يطوى أيضا على عنصرين يتصارعان لتحقيق هذا التكرار الذى تنغلق به الدائرة ، بمعنى أن الثنائية المنائية تنهض على ثنائية موضوعية يتم عبرها جدل موضوعين أوبنيتين بالصورة التى نتزئى حدل الشخصيتين فى دائرة الأب ـ الإبن (نجيب ومصطفى) نجد أن انتهاء الإبن إلى مصير الأب قد تم من خلال الجدل الدائم بين الحضور والغياب بمستوياته المتعددة . فالأب الحاضر فى بداية القصة عاجز وعائب عن ساحة التأثير فى الأحداث ، فى حين يشارك الإبن العائب بفاعلية أكبر فيها ، على الرغم من غيابه الفعلى عنها ليس فقط لأن النقود التى يرسلها تؤمن أن تكون هى العصب الذى تنهض عليه حياة الأسرة بأكملها ، والقوة الفاعلة فى تحريك مقدوناتها ، ولكن أيضا لأنه أمل الأسرة بعد انكسار عمودها الأبوى ، ولأنه محرك خيال الأخت وموضوع شهواتها المحرمة ، ولأنه المرجع الذى تعود إليه الأم فى كل أمر مهم وعندما يغيب الأب بالموت عن عالم الأسرة ، يبقى الغائب هو وحلها الوحيد ، ثم ماتلبث الآية أن تنقلب بانعكاس الوضع ، فما إن يحضر الغائب مصطفى حتى يبدأ حضور الأب القديم فى التلاشى ، فهاهو ذا نجيب آمال الأم وتوقعاتها ، فلم يبع لها بأى سر من عالم الغربة ، ولم يظهر لها علامة على عثوره على كنز ، أو جمعه لأى مال وها هو ذا أخيراً يعود إليها مشلولاً وقد خسف اس الحدادة بحضوره وفعله ووجوده كله وأورى به ومن حدل هذا الحضور والغياب تكتمل دائرة الأب ـ الإبن ، وإن تم اكتمالها بعد أن خلا البيت تماما إلا من حزينة وعلى هامش دائرة الأب ـ الإبن الأساسية هذه ، تجد دائرة أب ـ إبن ثانوية أخرى هى دائرة الشيخ الفاضل واسه ، يتم فيها الجدل بين الخير والشر ، وبين الذات والآخرين فإذا كان الشيخ الفاضل قد ظل كيانا مهيبا على حدود هذا العالم ، يعنى له الخير ويشارك فى دفع الحياة فيه ، فإن ابنه نوى على نفس هذه الحدود وإن شارك بقدر أكبر فى أحداث هذا العالم ، وجلبت مشاركته الدمار والموت إليه لذلك نجد أنه فى حين تنغلق الدائرة فى المستوى الأول (نجيب ـ مصطفى) تظل مفتوحة فى هذا المستوى الهامشى ، حيث نجد فى هذه الثنائية قدراً كبيرا من التناقض لا يجعل الإبن تكراراً للأب لكن فيها أيضا قدواً أكبر من الغائل الذى تجده فى تضخيم الذات على الآخرين ، وفى هذا الغدر الغامض من الاستعلاء عليهم والانسحاب بمصائرهم ، وفى تلك الرغبة الواضحة فى استعراض الذات والمعرفة أمامهم

وفى دائرة الأم ـ البنت ، وهى دائرة ذات مستويين أيضا (حزينة ـ مهيبة) ، ثم (مهيبة ـ نبوية) يكتمل التكرار فى المستوى الثانى من الدائرة فتنغلق على تكرار نبوية لمهيبة سلوكا ومصيراً فى حين يظل الجدل بين عناصر الغائل والتضاد فى المستوى الأول مستمراً وتبقى الدائرة مفتوحة . فعناصر التشابه بين حزينة ومهيبة قليلة ، فى حين نجد أن عناصر المفارقة أكبر ، لأن الفارق كبير بين حزينة القوية المسيطرة ، ومهيبة المتوهجة بالشهوة والتوقد ، إلى درجة أن الجدل الذى ينمو من خلاله علاقتهما هو جدل العقل والهوى ، والتقاليد والثورة ، والخضوع المطلق للقانون الأخلاقى والتحدى الدهين له . أما فى المستوى الثانى من هذه الدائرة فإن جدل شهوة الحياة والخوف من صرامة مواضعات قوانينها الأخلاقية هو الذى يدفع هذه الدائرة إلى الانغلاق الكامل ، فمواجه نبوية مصيراً مشابها لمصير أمها ، وإن تفاوتت حدة درجته لتفاوت درجة انتهاك كل منهما للقانون الأخلاقى

وإذا ما حاورنا هذه الدوائر الأربع المتداخلة تما فيها من غائل وتكرار ، فسنجد أن حدل الثنائيات فى هذا العمل يجاوز هذه الشخصيات التسع فهناك الجدل بين القدرة والعجز . الذى ينطوى فى أحد مستوياته العميقة على جدل أخصب بين الحرية والإرادة . فالقدرة على الفعل وعلى الحدة وعلى التمرد مرتبطة بالعجز عن مواجهة نتائج هذا الفعل . إن كلا من حزينة ومهيبة ونبوية وحتى الحدادة ـ أى كل شخصيات العمل النسائية ـ قادرة على الفعل بدرجات متفاوتة وعاجزات ـ فى نفس الوقت ـ عن مواجهة نتائج أفعالهن أو حتى احتمالها . أما رجال هذا العالم فإنهم ـ باستثناء السعدى وابن الشيخ الفاضل ـ مقدورون فى العجز المعنوى (نجيب والحداد) أو المعنوى (مصطفى والشيخ الفاضل) ، وإن كانوا قادرين على مواجهة نتيجة هذا العجز ولو بالهرب ، فقد كان الهرب من العجز هو قدرتهم الكبرى وفعلهم العظيم فالحداد ينحر ويحرق روجته معه فى لحظة فعل حادة تقضى على كل عجز العمر وقهره ، ومصطفى بأمر نفسه أن تعطيه شللاً كاملا فتستجيب ، وتمكنه بذلك من الهرب من عالم العجز والموت الحرفى إلى موت حرفى آخر فيه برهان على رحولته المشكوك فيها . وحتى الاستثناءان السعدى وابن الشيخ الفاضل ، لم يفلتا كليه من ثنائية العجز ـ القدرة . فإذا كان السعدى قد استطاع أن يجهر على نبوية فقد عجز من قبل عن أن يفور بها . وإذا كان ابن الشيخ الفاضل قد فار بنبوية فقد عجز عن مواجهة نتيجة فعله وتخلى عنها للموت وحدها .

وهذا الجدل الخصب بين القدرة والعجز ، الذى يشمل معظم شخصيات العمل ، وبخاصة تلك التى شاركت فى صياغة عالمه المغلق ، الذى تحدد فيه وجوه الاختيار على نحو صارم ، والذى تقف فيه المرأة حارسة لهذا الطوق المحكم حول الشخصيات والمصائر ، ومدمرة له معاً . ويكتسب فيه القانون الأخلاقى سطوة كاملة تحد من حرية الشخصيات وتغل إرادتها فى وقت واحد ، ويتم فيه تبادل المواكز بين الواقعى والخرافى فى لعبة السيطرة على مقدورات الأحداث وتفسيرها ، على نحو يصبح معه من العسير الحديث عن الحرية والإرادة بوصفها مفهومين مجردين وإنما كوجه ثرى لكل تيارات الرؤى والمأثورات التحتية الصانعة لقوانين هذا العالم والمكونة لرؤى شخصياته . وقد حاول يحيى الطاهر عبد الله بهذا البناء التكرارى للعمل ، ومن خلال علاقات التتابع الكيفى التى تمرح فيها الأحداث بالرؤى التحتية والموروثات الشعبية والموروثات

الشفهية والمكتوبة ، بل بالأحداث والوقائع التي تدور خارج عالم هذه القرية الصعيدية المغلق وتؤثر فيه ، حاول أن يصرع لنا قدرتها وسطوتها على الشخصيات وتغلغلها في ضمائرهم معاً . وهي محاولة سينمية بحق بطريقة فريدة في عمله الطويل الثاني .

(٢) الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة

توشك (الحقائق القديمة ...) أن تكون تكملة من نوع فريد لـ (الطوق والإسورة) ، لأن إسكافي المودة ، بطلها وراويها ، يقدم لنا ما يمكن أن نسميه بعض مشاهده مصطفى في عربته ، إذا ماتصورنا أنه قضى هذه العربة في قاع مدينة القاهرة . ولأن صورة الصعيدي خارج عالم الصعيد وطوق قوانينه وموضوعاته المحكمة مكملة لصورته داخله . وهي توشك أن تكون تكملة لها أيضا من حيث إنها تدور في فترة زمنية لاحقة لتلك التي دارت فيها أحداث (الطوق والإسورة) ، التي حدثت في الأربعينات والخمسينات ، في حين تحاول (الحقائق القديمة ..) أن تقدم لنا الستينات والسبعينات . وقد كان من الطبيعي أن يكتب يحيى الطاهر عبد الله عن صعيد الأربعينات والخمسينات الذي عاشه ، وأن يكتب عن قاهرة الستينات والسبعينات التي نزح إليها مع بدايات الستينات ، وخاض مغامرة الحياة فيها وحده ، وحرر كثيراً مما عاناه إسكافي المودة في عالمها الغط . وتوشك أن تكون تكملة لها أيضا من حيث إنها خطوة تالية من ناحية الشكل الفني وإن كانت برغم الاختلاف الباقي لاتزال تنتمي ـ مثلها ـ إلى عالم الحساسية الفنية الجديدة بأدواته ولعته ورؤاه ، إذ تنتقل بتجربة التتابع السببي والتسلسل المنطقي التي سادت الجزء الأكبر من العمل الأول .

وقد كان من الطبيعي أن تحدث هذه التغيرات ، لأن هذا العمل يقدم إلينا عالماً مغايراً لعالم العمل الأول وإن لم تنفصم صلته به نهائيا ، إذ يصبح البطل هنا هو المحور ، وليس تلك الشبكة المعقدة غير المرئية من الموروثات التحتية والرؤى والقوانين والموضوعات الأخلاقية التي تفترض كل الشخصيات في أحيولتها المغربة ، ويصبح الهرب من العالم بديلاً من مواجهة شبكة تقاليده وشخصياته المعقدة تلك ، وتصبح حياة القاهرة الصاخبة الغنية المستعصية على الفهم بديلاً لعالم الصعيد الهادئ المحدود الواضح كحد السيف ، وتصبح اللحظة الزمنية المركزة المليئة بالأحداث بديلاً للامتداد الزمني الطويل الذي تتتابع فيه الأحيال وتتعاقب الوقائع . وعلى الرغم من كل هذه الاختلافات لم تختلف ثنائية الجدل بين العناصر الصانعة للعالم ولا حتى ضرورة التكرار التي تتعلق معها بعض الدوائر وبظل بعضها الآخر مفتوحاً ، فالبناء التكراري واحد في العملية وإن اختلفت طبيعة التتابع الذي يصرع هذا التكرار ويصنعه ، إذ تحدث (الحقائق ..) عن معظم مكونات التتابع السببي أو المنطقي في محاولة لخلق نوع جديد من التتابع الكيفي ، وإن لم تتخلص من بعض النصع أو آثار عقلانية التتابع السببي التي تبدو غريبة على سياقات التتابع الكيفي الشعرية ، التي تحد بعض صورها الحميمة في (الطوق والإسورة) ، كما ركزت على المزج بين المتناقضات ، وإدعام الفنتازي في الواقعي ، والمبالغة في التهويل ، والمأساة في الملهاة . وحتى تبرز عناصر التشابه والاختلاف في العملين علينا أن نتعرف عالم (الحقائق القديمة ..) ورؤاها بشيء من التفصيل .

وفي البداية تلاحظ الطبيعة الإيبسودية episodic للبناء ، فنحن لانبدأ بتبعة أساسية نتعرف على تفاصيلها وتنويعاتها فيما بعد ، كما شاهدنا في (الطوق والإسورة) ، بل نجد أنفسنا بإزاء منحل يحاول من البداية أن يرسي قواعد قص جديدة ، لاتعتمد على عنصر السرد أو التوقيع ، ولا تستهدف التشويق وإن حققته بصورة ما ، بل تريد إبراز المفارقات والتعليق عليها . ولا تتورع عن استخدام المبالغات وغير ذلك من أساليب تجميد الصورة وتكبيرها ، لتظهر ماتريد من مفارقات . ويبدو ذلك واضحا منذ مطلع القصة :

«حين رأى وقد أنهكه السير الطويل ، وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى المطعم الفاخر بواجهات من زجاج ، والرجل السمين القصير وصاحبته التي تليس بالطو من فرو الدب ـ يأكلان عجلاً مشويا ، ودبكا رومبا ، وطاووسا محشيا . وحوتا مقليا ، بعد أن شربا من حبة الخمر تسع زجاجات .. وأمامهما تورتة الحلوى على شكل شاحنة وبحجم شاحنة) صرخ ـ هو الجائع الحاف العاري ـ صرخته الأخيرة ، وارتمى في حضن أمه الأرض ليستريح ـ عليه سلام الله ـ .» (ص ٥٦)

في هذا المطلع يواجه مباشرة مجموعة من قواعد القص الجديدة ، التي تستهدف معالجة المبالغات والفنتازيا بأسلوب التناول الواقعي الهادئ ، والتي تكمن هذه المبالغات والصور الساكنة في ثنايا حبك من القص الواقعي ، الذي يروى خلاله العمل حدثا يمكن متابعة تفاصيله . فهناك رجل فقير جائع مهلهل يصعد في طريق مرتفع ويشاهد مطعما لاندري إن كان حقيقيا أو وهميا ، ولكن صورته شبه الساكنة وكأنها رسم في لوحة وليست مشهداً واقعيا في الطريق . تعترض قصة هذا السائر الذي سيسقط من التعب بعد قليل . وهو اعتراض موظف ، إذ يتفاعل مع القصة الواقعية من جهة ، ومع عبره من الصور والأحداث والمشاهد الاعتراضية وشطحات الحكمة والقصص والحكايات الثانوية والمأثورات الشعبية والاجتماعية من جهة أخرى ، ليبنى صورة هذا العالم المعقد المتشابك ، الذي تحاول القصة أن تقدمه إلينا .

ويستمر الخط الواقعي في التطور والاقتراب من الخط الفنتازي والتفاعل معه حينما يعود إلى المشهد الدرامي والمحور ، وتختلط مع وجودهما الحقائق الواقعية بالحكايات الأسطورية والخدع التي يتحول معها البشر إلى شجر أو إلى أحجار ، وكأننا في عالم ألف ليلة الساحر . وما إن يبدأ القسم الثاني من هذا العمل حتى يدخلنا في تفاصيل واحدة من تلك الحكايات الأسطورية وقد تلبست الخط الواقعي الذي تتعرف من خلاله على بطل هذا العمل ، وهو ذلك المحمور الأبدي ذي الشيطان الذي يدخله في تجارب ومقالب لاتنتهي . فقد أعدنا القسم الأول لهذا ، وهو يريتا كيف يتحول البشر إلى حجر ، ويقدم إلينا المفارقات الزاعقة التي تحكم عالم العمل ، وتجعل حدثها اللامعقول محملاً بل واقعيا أو فجا .

ومن هنا فإننا لا نتوقف أبداً ونحن نشاهد الحمور وقد تحول إلى حروف تصحبه الدركي إلى بيته ، وما إن يجد نفسه وحده مع روحة الدركي النصفة الحميلة حتى ينحلى عنه شيطانه ، ويرتد آدميا يشبع شهوة الروحة إلى رفسة الفدم ، ونوقها إلى الولد الذي يؤمن مستقبلها مع هذا الدركي المستور ، ثم نطلقه الروحة فيعود إلى دانه القديمة وقد أفاق من سكره ونعرف على دانه «أنا إسكافي المودة .. أنا الساكن بدرب الصفا» . (ص ٦٨) .

وها إن يتعرف على ذاته حتى نطالعه هموم واقعه التي لامكانك منها بعد التصور الواهي بأن روحته المبنورة الثديين هي أمس ملائه ، وهي التي أدخلته سومها التقبل في غرفة الليلة الماضية ، عندما لم تفتح له الباب فاضطر إلى التحول إلى حروف ليسحو من شر الدركي موقع في برائته ، وعاش تلك المغامرة الحميدة العاقبة مع روحته النصفة العاقلة ـ ولذلك فقد أراد أن يعاقبها على إفسادها لمزاجه ، وتشديدها لأثر الحمر من رأسه ، فصبرها وحرها من شعرها الطويل الأسود ، الذي رفت مع لمعته فكرة حديدة في رأسه ، أن يجز الشعر ويبيعه لأن ثانا الخلاق حتى يشتري بثمنه رجاجة عرق . وما إن يفعل ذلك ويقبض الثمن حتى يضرب باب الحمارة ويدخل ويشرب ، لتبدأ دورة ثانية تنتهي به هذه المرة في الحمر ليقضي بالسجن أسبوعا . وما إن يخرج من السجن حتى يقصد مرة أخرى حمارة محالي الخالدة ؛ فهي المكان الوحيد الذي يستطيع أن يقصده مطمئنا بعد رحلة العذاب ومعاناة السجن .

وفي الحمارة يلتقي في هذه المرة بصديقه القديم «العرجي» ، الذي كان قد هجر الحمارة ولكن هواجسه سافه إليها اليوم مرة أخرى فيشاركه شرابه ، ويجعله في المقابل أذنه فيحكي له العرجي مشكلته التي دفعته إلى العودة إلى تعاطي الحمر إن أولاده الذكور يموتون ، وله سبع بنات وقد نصحته حارته أن يرى كلما حي بعدي ابنه الحديد . وعاش الولد مع الكلب ، ولكن الكلب مات اليوم ، فاستبطت عونه كل مخاوفه القديمة ، وجاء إلى الحمارة يبدهد وساوسه ، وها هو ذا يجد أفضل من يواسيه ؛ يجد إسكافي المودة الذي يقاسمه شرابه ، ويخوض معه وقد سرى عنه مغامرة من نوع جديد ، هي مغامرة البحث عن جاره المسروق وقد عرف في أثناء ذلك بعض مايدفع الإسكافي إلى معاقرة الشراب ؛ الفرق من درب الصفا الذي يعيش فيه ، ومن سكانه القذرين اللصوص ـ الشتامين الجهلة . وأيضا فقد عرف شيئا عن أحلامه في الانتقال إلى درب حديد عامر بالمودة ؛ إلى جمهورية حديدة لاقذارة فيها ولا عش ولا جهل (ص ٨٢) ، ولا بطارد فيها رجال البلدية العلاط الغبراء والصعداء من عباد الله ورعايا تلك الحكومة العربة التي لا ترعى سوى رجال الدرك وحماة الإتاوات الذين يتربصون على عالم الأسكافي الخوف والرعب ، ويحولون أعصابه إلى صمت أخرس رازح واحتباري ، تنتهي به دورة من دورات هذا العمل ، ويوم من أيام إسكافي المودة العرب

وها نحن في الدورة التالية نتعرف حانبا آخر في حياة هذا الإسكافي الذي لم نشهد حتى اليوم سوى لبالبه ، نتعرف واحدا من نهاراته فنعرف أنه يحترف مهنة كاسدة ، وأنه ماهر في فض المنازعات التي تنشب بين أصحاب الدكاكين المجاورة ، لأنه قادر على رواية الحكاية الواحدة بصورتين متناقضتين دون أن يطرف له جفن ، وأنه محدث لبق قادر على إدارة دفة الحديث والأحداث معاً حتى تعود أخيراً إلى حمارة محالي في المساء ، حيث نصغو النفوس ، وتنتهي المنازعات ، ويحو الحديث هموم الهموم المشتركة ـ العلاء وغردى الأخلاق ومسح الفم .. إنه آخر الزمان . لكن هل من الممكن أن يهرب الإسكافي ويتماوه من هذا الزمان ؟؟ لا ، لأن أبشع ماق هذا العالم الذي يتقدونه مع جرعات الحمر لايلبث أن يقحم عليهم حمارهم في ثياب السمسار الذي يأتي بصفقة عربة إلى صاحب المقهى الذي دعا الإسكافي للشراب في هذا المساء وتتولد من هذه الصفقة بذور الشقاق والخوف وتعربة الذات وإرهاف حدة النقد الاجتماعي والسياسي . ويأتي مع كل هذا التشتت إلى البطل ، والرعب والمطاردة ، لتنتهي دورة رنعلن ـ على نحو قاطع ـ عن ميلاد دورة حديدة .

وفي هذه الدورة الحديدة يقاسم إسكافي المودة موطنا صغيراً من سكان حارته همومه ، فنعرف من خلال هذه المقاسمة على رجاجة خمر في حانة محالي الكثير عن رحلة الإسكافي الذي هرب من قدره في الصعيد وجاء ليواجه نفس هذا القدر في المدينة الكبيرة التي تأخذ منه الصحاب ونصر عليه بالكفاف ، لكنه يدافع عن نفسه بقدر استطاعته ، ويبترع من بين أنياب الفقر والمعاناة لحظات من النشوة والسعادة عندما يعافر الراح مع إنسان آخر في لحظة من التواصل تخفي فيها الأسوار التي تعزل البشر عن بعضهم البعض هيبة يرى فيها الإنسان لحة من التواصل بعمق من إحساسه بالعزلة بعد تبددها الوشيك . ويعود الإسكافي لمواصل دورته الأبدية ، دورة البحث عن لحظة التحقق التي ما إن تحين حتى تتبدد ، لأن الإسكافي يبدو هنا كأنه محكوم عليه بالعزلة ، فما إن يقترب من إنسان ويلمس كل منهما في الآخر شيئا حتى تقهرهما الظروف على أن يبتعد كل منهما عن الآخر مرة أخرى .

ونحن نصادفه وقد صفت له الدنيا مؤقتا ، فقد رتق ثلاثة بغال فى يوم واحد ، وشرب من الخمر كفايته ، وأكل من لحم الحيوان ما سد به جوعه ، وبدأ ببيع من كلامه ومعرفته ورؤاه ماجعلنا نتعرف جغرافية المكان ، وتركيبه البشرى والاجتماعى ، والأدواء الأخلاقية التى حاقت به ، وعلى العلاء الذى يكوى الناس بنيرانه ، وعلى طائرات الأعداء التى تحرق البيوت ، وعلى أن « الدنيا .. حلم كالحقيقة وحقيقة كالحلم ، والدنيا كابوس أيضا » (ص ١١٤) ؛ فى الحلم يكرر الواقع نفسه . ويطارده الدركى ، يقضى بالخمر أياما ، يطفو فيها مرابط الخيل ، وينشوف لفطرة خمر ، ولخطة تواصل ، ونحلم بجمهوريته القائمة على اخية والمودة ، والتى لاتتحقق أبداً ، فبدعه استحالة تحقيقها إلى دورة البحث الأبدية .

وفى هذه الدورة السابعة يكتشف السر وقد صعا عقله . ويبدأ يفكر : إنها الأخدية .. وهى أيجدية عالم جديد شائه ، نتقلب فيه القيم ، وتصبح النجارة فى السوق السوداء هى أعلى القيم الجديدة ، وأعمال الحسة والدناءة هى السبل الوحيد لتوفير الحاجات الأساسية ، ويصبح السفر إلى البلاد العربية والعمل فى الخارج وسيلة الحياة فى الداخل . ويبدو حوار دائم بين إسكافى المودة المخمور وإسكافى النوبة الصاحى فى عملية اشطار وتوحد جدلية دائمة ، لاتلبث أن تربط بنا إلى إسكافى المودة المخمور ، الذى يجره الشرطى من فناء إلى الخمر ، لتنتهى هذه الدورة كما انتهت كل الدورات ، ولتغلق الدائرة الكاملة على البطل الذى لاتتحقق أحلامه أبداً ، والذى تنتهى كل محاولاته للخروج من دائرة العجز والمفارقات الفاسية والقيم الشائهة إلى الإحباط والقهر وزوايا المخمر .

وهنا تنتهى آخر الدوائر الإيبسودية episodic السبع من حيث بدأت ، وكأنما نغلق حلقاتها المحكمة على محاولات البطل الفادحة للإفلات من إسار هذا العالم المفروض عليه ، الذى يبدو ـ برغم علالة الادعاء الرقيقة ـ أنه عاجز عن فهمه تماما . صحيح أنه حاول فى الدائرة السابعة والأخيرة ـ بعد أن حمل الرقم السابع بعدد من دلالات الصحو والدماغ الصافية (ص ١١٨) ـ أن يطلق من مسدسه الوهمى ، المصنوع من الكفن المطشقة والسيالة المشهورة ، النار على بعض صاحبى مأساته ، على محالى الواقف خلف النار . الذى يحكن الجميع بشراهه من التعايش مع كل هذه التناقضات الزاعقة ، والاكتفاء بالشراب واللامعقول . ولكنه يظل عاجزاً عن إيجاد مخرج ، اللهم إلا المحافظة على نفسه حيا ـ والحياة نفسها قيمة عظيمة ـ وانتزاع لحظات عابرة من التحقق والتواصل والاستمتاع ببعض لذاذات الحياة . يظل مستسلما لتلك الدائرة الجهنمية التى تدفعه إلى الخارج هربا من واقعه ، وحريا وراء أحلامه العصية ، ثم ترده الخمر مع يد الدركى ، وصمم زوجته عن الاستجابة لضرباته على بابها الموصد أبداً فى وجهه ، إلى أبشع مافى هذا الواقع من علاقات .

ولذلك نوشك دوائر هذا العمل السبع أن تكون مجرد جلسات لتبادل المواجد والهموم ، ولتعرية المجتمع بطريقة لا تخلو من مباشرة وفجاجة وسلاسة أحيانا . تعود بعدها الحياة إلى سيرتها الأولى وقد استمدت من هذه الجلسات التى تستهدف التحرية من الذات ومن الواقع الخارجى معا طاقة على التحمل والاستمرار ، والأهم من ذلك على تجنب مواجهة مافى الواقع من فساد وقيم مغلوطة . فالبناء فى هذا العمل الفنى صدى لتفكك الواقع وتشتت مكوناته وجزئية الوعى بهذه المكونات . صحيح أن العمل يطمح فى نفس الوقت إلى أن يخلق شخصية صعلوك إنسانى كبير ، يطوف العالم بحمة ورشاقة فائقة ، ويحتوى على كثير من سمات الشخصية البطلة لابن البلد الذى يعشق الحسبة ولا يعبأ بالروادع بل يتعامل معها بطريقته المميزة والشديدة الخصوصية لكنه قد أغرق شخصيته فى طوفان من الجزئيات والتفاصيل التى لارابط بينها سوى وحدة الشخصية والمكان ، والتى تستهدف استخدام حيلة السكر لتقديم صورة العالم المقلوب الكريهة القبيحة ، وتكشف وقت غياب الوعى عن قوانينه ومنطقه الذى يجافى بطبيعته المنطق الصاحى ، منطق العقل والإفاقة ، وأخفق فى إنجاز طموحه الكبير لخلق شخصية الصعلوك وإن نجح فى إبراز شئ من تفكك الواقع واهتراء نماذجه الناجحة وإنسانية نماذجه المسحوقة .

وقد استخدمت (الحقائق الفدبمة . .) لتحقيق هذا مجموعة من الحيل والأدوات الفنية التى تنتمى إلى الشكل الملحمى وليس إلى الشكل الدرامى الذى ساد (الطرق والإسورة) كما قالت الدكتورة لطيفة الزيات ، وإن كان فى (الطرق والإسورة) ـ كما بينا ـ كثير من العناصر الحكائية التى يمكن إدراجها تحت بطاق الشكل الملحمى . بالصورة التى تدعونا إلى القول بأن (الحقائق القدبمة ..) تنطوى على تنمية وتركيز للعناصر البنائية الملحمية فى ساشتها . وعلى استئصال عناصر الغص القدبمة التى بقى حرء منها فى (الطرق والإسورة) ، لأن فى العملية بعد ذلك أوجه شبه عدة ، وخاصة على المستوى الأعمق . مستوى تناول دور الثقافة والموضوعات الاجتماعية التحتية فى صياغة مقادير الشخصيات والأحداث . وقد كان من الطبيعى أن تتبلور عناصر الشكل الملحمى على نحو أفضل فى العمل الأخير ، لأن هذا الشكل هو الأكثر قدرة على تجسيد فوضى الواقع ، واختلاط الرؤى والقيم الذى تميزت به المرحلة التى تدور فيها أحداث (الحقائق القدبمة ..) . إن صح أن لها أحداثا بالمعنى المألوف لهذا المصطلح

إن ما تقدمه هذه القصة الطويلة ليس سلسلة من الأحداث المترابطة ، التى تجمعها حكمة ما ، ولكنه مجموعة من الصور والجزئيات التى تنعكس على مرايا وعى إنسان مسحوق لايفقد قدرته على إدراك الأمور فى مقادير الخمر ، وإنما يرتد إليه وعيه مع رشفاتها الشافية من القهر والخوف والخمارة . فحياة إسكافى المودة اليومية توشك أن تكون ممارسة دائمة لغياب الوعى أو تغييبا قسريا (وربما كان إراديا) له . وحتى يصبح لهذه المجموعة من الصور المفككة قدرة أكبر على الإفصاح فإن الكاتب يحاول أن يربطها بعالم الحكاية القدبمة (حكايات ألف ليلة والحكاية الشعبية) من خلال استخدام لغة هذا العالم ومفرداته . لتأصيل ماتقدمه حكاياته وصوره ، ولربطه بعالم القهر الذى توارثناه منذ ألف ليلة وحكايات الزمن القديم . لذلك يكثر استخدامه لصياغات الحكمة الشعبية ، وللإحالات التى توقظ فى المتلقى قصص ألف ليلة

القديمة ، وللاصطلاحات الشعبية الاعتزامية ، ولتراكيب اللغة العامية ، التي تتسلل تحت قشرة الفصحى وتمنحها مذاقا جديدا ونحوا جديدا .

وهو بكثير أيضا من استخدامه لبعض التراكيب المستقاة من لغة الترجمة العربية للكتاب المقدس ، لا ليصوغ بها سفر تكوينه الخاص ، بل ليكتب بها سفر تكوين مقلوب ، لا يتخلق فيه العالم وفق إرادة رب قادر مسيطر ، بل يتفكك ويتحلل ويتولى مقاليد تدهوره السوفة واللصوص والسماسرة وقاطعو الصمائر . إنه سفر التصدع والانهيار وتدهور القيم وتبرؤ العلاقات . وقد استطاعت إحدى سمات هذه اللغة النورانية ، وهي تقديم الصفة على الموصوف ، أن توحي بتقديم الماهية على الوجود ؛ وهي التي تتردد في ثنايا العمل . وتتصل هذه السمة في أحد أبعادها مع تلك السكوبة القدرية التي يطرحها البناء الدائري المحكم الذي يهون من قيمة التغيير ، ويبرز رسوخ التكرار والاستمرار ، ومع الولع بالتنكير الذي يؤكد بدوره المبهم والعمومي على حساب المعرف والخصوصي ، والنمطي على حساب الحسي والمتغير ، ومع الإلحاح على تكرار بعض العناصر (كلمات ، إحالات ، أحداث) لتحويلها إلى مراس أو محاور تمكن القارئ من ربط بعض حرثيات هذا النشاط والإحساس بالألفة مع العالم الذي يقدمه الكاتب له ، وترسيخ بعض الثوابت والمتغيرات فيه . وكل هذه سمات مستعرف عليها وقد أتانا بها بعض التغير في آخر أعمال يحيى الطاهر عبد الله الطويلة .

(٣) تصاوير من التراب والماء والشمس

إذا كانت هناك صلة واهنة بين (الطوق والإسورة) و (الحفائر القديمة ...) فإن الأواصر التي تربط (الحفائر القديمة ...) بآخر أعمال يحيى الطاهر عبد الله (تصاوير من التراب والماء والشمس) وثيقة للغاية . (فالتصاوير) تكملة حقيقية للحفائر ، ليس فقط لأنها تتناول نفس البطل ونفس المكان ونفس الفترة التاريخية ـ أو بالأحرى السنوات الأخيرة من عمر العقد الذي تناولت (الحفائر القديمة ...) سنواته الأولى ، ولكن أيضا لأنها تقدم لنا الوجه الآخر للعالم الذي قدمته سابقتها . الوجه المكمل لصورة التناقضات الحادة والساخرة ، الذي طالعنا بها (الحفائر القديمة ...) ، وجه المعاناة المأساوية لإسكافي المودة ورفاقه من المقهورين المعذبين بوعيهم بما يدور في الواقع من حولهم ، وبحرمهم عن التأقلم مع هذا الواقع أو تغييره ، والراغبين في استغطار لحظات من التحقق ـ واعصار اللذة ، وتخليق السعادة في قلب الألم والنشوة والمعاناة .

(فالتصاوير) لا تقدم إلينا إسكافي المودة المراقب اللامبالي ، الذي يستمتع بسخريته الكلبية وتعاليه المستتر المحاذر على كل مايدور تحت بصره من وقائع وأحداث ، والذي شاهدناه في (الحفائر القديمة ...) ، بل تقدم إلينا إسكافي المودة المشارك المقهور ـ ربما بسبب تخليه عن المشاهدة ومحاولته أن يفعل شيئا ، وبسبب وجوده بالقرب من القاع أو في قاع القاع نفسه ؛ وهذه هي دلالة مهنته . فهو ليس إسكافيا بمعنى أنه يرتق النعال فحسب ، ولكنه إسكافي بالمعنى الاجتماعي ؛ بمعنى وجوده في قاع السلم الاجتماعي ، وبالقرب من هموم القاع وصوانه . صحيح أنه حاول ذات مرة التمرد على قدره الاجتماعي كما نقول لنا (الحفائر القديمة ...) ، وترك الصعيد راغبا في واقع أفضل ، ولكن قدره الاجتماعي الذي هرب منه في الصعيد قد لحق به في القاهرة . وها هو ذا يحاول أن يتساند مع أمثاله من المقهورين حتى يستطيع احتمال هذا الواقع الجديد الذي لا يختلف كثيراً في حرمانه وقسوته عن حشونة الحياة في الصعيد وقسوتها .

ونلحظ (تصاوير...) إلى أسلوب مشابه لأسلوب (الحفائر القديمة...) الباني ويختلف عنه معا في تقديمها للتفاصيل والأبعاد الخاصة بهذا الوجه الشائك الآخر من وجوه حياة هذا الصعلوك الإنساني الكبير ، إسكافي المودة في مدينة القاهرة . فهي تعتمد مثلها على الساء الإيبسودي شبه المفكك ظاهريا ، وعلى نفس اللغة المتخلة بالرؤى والتراكيب العامية والشعبية النزرة بالإيحاءات الشعرية ، ولكنها تحاول أن تجرد هذا الساء ولغة من كل عناصر التشويق القصصي أو الحمال الشاعري التقليدي التي بقي شيء كثير منها في بعض فصول (الحفائر القديمة...) وأن تفقد القارئ من أحبولة الاستغراق في معرفة الحزئيات ، أو تتبع تفاصيل أية حبكة رئيسية أو ثانوية ، أو الاستسلام لإغراءات الاهتمام الشديد بحدث أو شخصية ما ؛ لأن كل هذا ينحني عادة على حساب تأمل معنى الأحداث أو فهم بعض أدوات القصاص الشعبي وكتاب المسرح الملحمي معاً ؛ إذ تلجأ إلى التلخيص والمبالغة ، وتبدأ فصولها بمقتطفات قصيرة من الأقوال أو التأملات الخاصة ببطلها الرئيسي ، إسكافي المودة ، تلخص معظم مايدور في الفصل الذي تفتتحه من رؤى وأحداث ، مضافا إلى ذلك رؤية البطل النفسية والعقلية لهذه الرؤى وتلك الأحداث التي علينا ألا نستغرق في تتبع مجراها ، وأن نلتفت إلى أبعاد أخرى يحاول الفصل أن يقدمها إلينا

هذا العمل القصصي كما يقول عنوانه (تصاوير من التراب والماء والشمس) ليس بأي حال من الأحوال محاولة لخلق عالم يتحرك على الورق بالصورة التقليدية القديمة ، بل هو تقديم لمجموعة من التصاوير ـ كتصاوير الفخار ورسوم المعابد القديمة ـ التي تزاوج بقدرة الخطوط التلخيصية الدالة البسيطة على التعبير الجمالي والفكري معاً ، والتي تعتمد على المواد والعناصر الأساسية بحسب . فهي ليست تصاوير من الألوان الناضجة ، ولكنها تصاوير من العناصر الأساسية ، التي تصنع الحياة ، وهي الماء والتراب والشمس ، والتي تذكرنا بالطبيعيين اليونانيين الأوائل من طاليس وأنكسيمندريس وهرقليطس ، وبالطبيعيين المتأخرين مثل أنبادوقليس وديموقريطس وأنكساغوراس وغيرهم من الفلاسفة الأوائل الذين قالوا بالعناصر الثلاثة والعناصر الأربعة ، ذلك أن الشمس في عنوان هذا العمل القصصي تأتي للتصاوير بعنصرين معاً ، وهما النار والهواء . ولا يعكس هذا الاهتمام بالعناصر الأساسية المكونة للحياة ، والصانعة للعالم ، في عنوان العمل فحسب ، بل في بنائه وصياغته ولغته . وحتى نتعرف على هذا الجانب منه علينا أن نصحب العمل في محاولة للتحليل لا نستهدف تلخيصه ؛ فالتلخيص هو إحدى وسائله البنائية ، بل نرمي إلى التعرف على محاوره الأساسية

ويبدأ الفصل الأول من (تصاوير من التراب والماء والشمس) بهذه السطور التلخيصية الدالة :

«الناس بالناس ، والناس للناس ، وصاحبي الطاعن في السن في كرب ـ فبعد موت ابنه الوحيد مات أم ابنه صبيح اليوم الأربعاء ، ووقفني أمام الصاحب مكتوف اليدين مردولة . » .

التي نعرف منها كل الأحداث الرئيسية التي دارت ، أو بالأحرى ستدور في هذا الفصل ، ونعرف معها أيضا المنظور الأخلاقي الذي يرى خلاله البطل «إسكاف المودة» ، الذي يوقع هذه المفتتحات ، الأحداث ، وينصور دوره فيها،إنه يحس بمسئولية عما يجري لصاحبه نفرضها عليه هذه القيمة ـ القانون ـ العرف «الناس بالناس ، والناس للناس» . ومن هنا فإن كرب صاحبه قاسم هو كربه ، وهو الذي يدفعه إلى اليقين بأن «**الفعل واجب ، الفعل فرض**» ـ لكن نرى ما هو نوع الفعل الذي يستطيع الإسكاف إنيانه إزاء هذا الموت الغاشم الذي اختطف زوجة صاحبه سوى مصاحبة هذا الصاحب إلى موئل النسيان وهدهدة الأحزان ، إلى حمارة محالي

لكن الإحساس بضرورة الفعل ، حتى ولو كان فعلا سلبيا من هذا النوع ، يوقع الإسكاف في المأزق ؛ فهو مفلس ، ومع ذلك انطلقت منه بأريحية الدعوة إلى الحماوة وها هو ذا يعلل النفس بأنه قد يجد في الحمار بعض بالدبات قاسم يشربون ، فربما دعوهما إلى الشراب . وخلصوه من هذا المأزق . غير أنهما يجدان الحمارة خالية في ذلك الوقت من النهار ، فيحاول الإسكاف أن يتخلص من المأزق بالحيلة ويتدفق الشراب ، وتتدفق معه هموم قاسم الصعيدي الذي نزح إلى القاهرة هاربا من الفقر لبواجه فيها آلام الفقر ، وليفقد فيها إحدى عينيه في اعتصامات الطلبة ومظاهراتهم ، وليحمل معه إليها ميراثا من الرؤى والعادات والمعتقدات الشعبية التي تحكم تصرفاته ، وتملي عليه سلوكه . وينحول هذا الميراث إلى عبء يبهظ كاهل قاسم ، لأنه بطالته عما لا طاقة له به ـ فأسلاف قاسم قد أووئوه فيها خاصاً للموت في صورة ملاك يمسك بحربة ، يجرح البدن ويستل الروح ، وتنفي الروح معلقه بخروج البدن حتى يتصدق أهل الميت بسورتين من القرآن تقرآن على قبره . لكن أنى له وهو الفقير المعوز بأجر المقرئ وقد أثقله شراء الكفن واكتراء العمال والحفار والحشية .

هنا يتعثر ذهن الإسكاف عن حيلة جديدة ؛ فلماذا لا يستعير جهاز تسجيل يدير به شريطا بحجم الكف ، فيه ما يكفي من التسجيلات القرآنية الكفيلة بإنقاذ روح الروحة المعلقة بخروج البدن لاتزال ؟ . ويذهب إلى حمص وجب جامع الحرق برجاجة من طيب خمر بحسبانها معاً ، ويستعير منه الجهاز الذي كان كل ماخرج به وجب من شفاء عامين في لبنا ، أحطتهما عنبة الاشتباكات بين البلدين الشقيقين . وعاد إلى حمارة محالي . وأوصل الجهاز بالكهرباء لعل عناء يذهب بوطأة الأحزان ، أو يروح عن النفوس وهي تتبادل المواجد والأسرار والهموم ولكنها برغم ذلك تنتشي بلحظة الشراب والتواصل .

«وصحك الاثنان فهالهما في الحياة هنا في حمارة محالي قاعدان بشريان» ، وقادران على أن يقهرا كل الهموم والمثبطات ، بالخلد مرة وبالحيلة أخرى . وها هي ذي الحيلة تدفع الإسكافي الحانق الشارب إلى أن يبيع الجهاز إلى محالي ويقبض جنيهات قليلة لكنها كافية لأن تمد مع الشراب مائدة عامرة باللحم الشهي . وخمرا ينال منها رجب ـ وقد انضم إليهما ـ نصيبا بسببه أن يسأل عن جهاوه العزيز

ما إن أفاق رجب في صحى اليوم التالي حتى سأل عن جهازه فقال له الإسكاف إنهم نسوه في حماوة محالي ولابد أنهم مسترجوه في المساء . يجتمع الصحاب الثلاثة في الحمارة . ويصارح الإسكاف رجب بما حدث أمس ، ويتفق معه بعد أن شربوا جميعا حتى آخر ملليم على أن يمسك بحافه ويصرح بأنه قد سرق جهاوه حتى يسترجوا الجهاز بالحيلة من محالي القادر على شراء ألف جهاز لرجب الذي سدت في وجهه سبل الحصول على جهاز آخر ، بعد أن أغلقت أمامه حدود البلاد العربية وتنجح الحيلة . ويسترد رجب جهازه ، ولكن محالي يجزم على إسكاف المودة دخول حماونه بعد هذا اليوم المشهود

والإسكاف لا يطيق الحياة بلا خمر ، فالخمر لاتمنحه فقط القدرة على احتمال حياته ، بل تقدم له أيضا فرصة التواصل الإنساني مع الآخرين والحديث معهم ، وفرصه الهرب من واقعه الكئيب وس عالمه المفعم العاوي من أي متعة ، الذي يجد فيه الإنسان متعته الوحيدة في «**خروج البول الساخن من قضيبه**» ؛ فقد سدت أمامه بالفقر والعجز سبل إشباع الشهوات والغرائز ، التي يؤدي إشباعها إلى شيء من اللذة . ولم يبق له سوى أن يثرثر مع الصحاب ، وينفلسف سذاجة ، ويعلن تحسرة وسخريته على انقسام الدنيا إلى غالب ومغلوب ، وغني وفقير ، وعلى قنوعه هو وصحبه بالقرب من قاع عالم المغلوبين الفقراء العاجزين عن التحلق والتحفز ، لكنهم مع ذلك يستطيعون ـ بالحيلة وحدها ، فالدنيا عندهم «**ست الحيلة**» ـ أن يجدوا الطريق ـ مهما ضاقت بهم السبل ـ إلى شيء من الترويح عن النفس .. إلى حماوة محالي التي طرد من مرودسها الإسكاف وظل يحنال حتى عاد إليها بحطة ماكرة سادحة معاً .

ومع العودة إلى الحمارة تعيد الدورة الأبدية نفسها مرة أخرى : شراب وتبادل للمواجد وعراك تتصالح بعده النفوس في مودة وحب ثم تندلع مواجد شجار جديد لاتنتهي بغير الفجر والإحباط وفي هذه الدوامة الجديدة تحرق سكاكين الحمر أحشاء رجب . ويتشاجر الإسكاف مع قاسم الذي يديم التحديق في الأرض حربا وراء سراب احتمال أن يجد شيئا ثمينا يخلصه من فقره ، الذي يخاف عليه الإسكاف من أخطار السيارات المسرعة المتوحاء فيظل أنه يحرس عليه خطه القادم وارتفاعه المرتفب إلى ضفة أعلى إذا ما وجد لضيفه ، فيتشاجر معه ويركه ويقصي

ويبقى الإسكاف وحده مع رجب الذي يعاني من أعراض السكر : يواسيه ويرعاه ، ويحكي له حكايات الفساد الذي استشرى ، عله يهدأ وينام ـ وما إن ينام حتى يجيء قادم جديد ، هو صديق قديم رجب الدائم ، يحتز معه مرة أخرى ملاحظاته عن فساد العالم وانقلاب ميزان القيم وندرة الأشياء بصورة فيها قدر من الضحالة وشيء من السذاجة فالفادم الجديد (فتح الله) ، وهو لص محترف ، يحادث الإسكاف عن

اللصوص الكبار والملصوص الصغار ، وعن اختلاف معنى السرقة باختلاف حجمها وشكلها وطبيعة مقترفها برغم ثبات جوهرها . وبمضى فتح الله على أن يعود بعد ثلاثة أيام بالمال والخمر والخشبش والطعام ، ويظل الأصدقاء الثلاثة فى انتظاره ، أو بالأحرى فى انتظار ماسيحمله من بهجة تضفى على بعض مافى حياتهم من جفاف وإجداب ، وتبدد هموم ما يتذاكرونه من أحداث الواقع السياسى المؤسف . ويعود فتح الله بالمال والخمر ، ويعطى قاسم لبشرى شواء طيبا حتى تكتمل المتعة ، ويمنح رجب مذياعه الذى يعدهم بالرخاء وبوعد العرب الراقصة ويحكى الإسكافى حكاياته وهو يلعب بمؤشر الراديو حتى فقدت مختلف المحطات منابر الأصوات فاختلط الحق بالباطل ، والوهم بالواقع . ويعود قاسم بالشواء ، ويدور الشراب ، ويزداد اختلاط الأشياء ، ويرفع الخيط الفاصل بين الأكذوبة والحقيقة ، ويسهل الاستهواء .. وما إن يحكى رجب حكاية عن الذين يسرقون الأكفان من المقابر حتى يظن قاسم أنهم قد سرقوا كفن زوجته ، فيخرج جاريا حتى يستر عورتها . وقد حاولوا إيقافه ، ولكنه أفلت منهم ، مندفعاً إلى الطريق ، فقذفت به العربة المسرعة تحت أقدامهم بزف دماً .

وتحمر هذه النهاية القاسية على أجنحة النبوءة التى كانت قد أوشكت على أن تمنح هؤلاء التعساء بعضا من السعادة ، فإذا هم بحملون قاسم من مستشفى إلى مستشفى ، بحثا عن الدم ، فى مطاردة عبثية مع الأقدار بلا جدوى . وتموت قاسم ، ويتركه الضحك فى المستشفى ، ويجرحون من عرفة المخفر مهزومين ، تاركين صديقهم من ورائهم ؛ لأن « المستشفى الحكومى إذا ماحل الموت بالحى قامت بواحبها نحوه أفضل ألف مرة من أحباء كالإسكافى ورجب وفتح الله » وبهذه الكلمات الحادة المباشرة القاسية ، التى يدور فيها حدل عميق بين الموت والحياة ، بين الأحياء والموتى ـ الأحياء تنتهى (تصاوير ...) بالموت كما بدأت به ، لتغلق الدائرة التى ظلت تتفتح لتغلق من جديد على هذه النبرة الأثيرة عند يحيى الطاهر عبد الله منذ بدايات عمله الطويل الأول (الطوق والإسورة) ، وحتى السطور الأخيرة فى آخر أعماله .

والموت فى (تصاوير ...) لايغلق الدائرة فحسب ، ولكنه يكشف العجز والقهر والإحباط ؛ لأنه يجبر الضحاب على التخلى عن حفة صاحبهم بقسوة ، ودوغا أى ستمتثالية أو صراح ، لأنهم عاجزون عن مواراته التراب فى كرامة ، ولأنهم موقنون أن الحياة نفسها هى القيمة الوحيدة الباقية لهم ، التى عليهم أن يحيوها ، وليست مايفرضه عليهم الموروث القديم الذى استولى على قاسم حيا وميتا . إن قسوة حياتهم هى التى تدفعهم إلى التخلى عن كثير من الأعراف والتقاليد الموروثة ؛ لأن هامش الاختيار المتاح أمامهم ضيق للغاية ، بل يوشك أن يكون معدوما . فالموت عند يحيى الطاهر عبد الله قدر مبنا فيزيقى وقدر اجتماعى فى الآن نفسه ، وهو يوشك ـ للمعارفة ـ أن يكون الخلاص الوحيد من فساد العالم ولاعدالته ، وإن لم يكن خلاصا بالمعنى المألوف للكلمة ، بل وسيلة لإكمال الدورة وغلق الدائرة ، بصورة يطرح معها سؤالاً أساسيا حول إشكالية الوعى والمعمار الدائرى من جهة ، وحول مدى عشوائية العالم أو انطوائه على نوع من العدالة الكونية من ناحية أخرى .

فالمعمار الدائرى ينطوى فى بعد من أبعاده على درجة من ثبات العالم واستمراريته على منوال متكرر شبه ساكن ، لاينتاب التغير فيه الجوهر بقدر ما يعترى المظهر . كما تشير دوائره المتكررة المغلقة إلى سيادة منطق ما يحكم هذا العالم برغم كل مايبدو فيه من عشوائية وعفوية وانفلات . لكن يحيى الطاهر عبد الله استطاع أن يقدم إلى جانب عناصر الثبات والاستمرار تلك قدراً من عناصر التغير ، ولا أقول التطور . فالعالم القصصى عند يحيى الطاهر عبد الله فى هذه القصص الثلاث الطويلة لايتطور بل تتغير بعض ملامحه ، وتتباين تبدلات المصائر والشخصيات فيه ، ويبقى جوهره ثابتا إلى حد بعيد . إن مصير قاسم وحياة الإسكافى لا يختلفان كثيراً عن حياة مصطفى أو مصيره من حيث الجوهر ، وإن بدا أن الثلاثة يعيشون ثلاث حيوات متباينة الشكل والغاية . وهذا يعنى أن هناك قدرا كبيرا من التباين وقدرا أكبر من التماثل بين هذه الشخصيات الأساسية .

فى مستوى من مستويات التحليل تبدو هذه الأعمال الطويلة الثلاثة كأنها فصول ثلاثة فى عمل واحد كبير ، يقدم لوحة عريضة لانهيار العالم القديم ونهوض العالم الحديد الذى يبدو أكثر تفككا وأشد امتلاء بالقهر والإحباط . فمصطفى ليس أفضل من الإسكافى ، ولاً الإسكافى أسعد حالاً من مصطفى ، وإنما هى حلقات متشابهة فى سلسلة من القهر والمعاناة ، لاتملك إلا أن تتوالى وتستمر على نفس المنوال ، فالحياة ـ برغم كل شئ ـ يجب أن تعاش ، وهى تبدو أحيانا وكأنها تستحق أن تعاش . ويظل يحيى الطاهر عبد الله يذكرنا أنه محكوم عليه بالحياة ، كما أن الموت مكتوب عليه ، وكأنما هو الخلاص الوحيد أو النهاية الطبيعية « السعيدة » لهذا الحكم . ولهذا نجد أن الموت المادى أو المعنوى هو النهاية الطبيعية لكل عمل من أعمال يحيى الطويلة الثلاثة ، كما نجد مكابدة الحياة ، واستقطار ما قد نجود به من بهجة ولذاذات ، هما نسيج الأعمال الثلاثة ولحمتها ، وإن بدا هذا بشكل أوضح فى العملين الأخيرين .

وبرغم هذه الدائرة المحكمة ، وفى ثنايا مغلقها الصارم ، يمكننا أن نتلمس بعض ملامح التغير الذى لا ينال جوهر العالم وإن أثر على بعض أبعاد الحياة فيه . فبعد أن كان الإنسان محكوما بثقافة القرية الصعيدية التحتية ، التى تطبق عليه كالإسورة ، فى العمل الأول ، بدا منحلاً من كل قيود هذا العالم الصارم وموضوعاته فى العمل الثانى ، ثم عائداً إلى كنف جماعة الضحاب الصغيرة ، ومنطقها الحديد ، وعالمها الذى يوشك أن يخلق قوانينه وقيمه الخاصة ، فى العمل الأخير . وبعد أن استبدل بعالم القرية المتماسك الحجارة التى تبدو كفردوس هروبى كبير ، استبدل بالحجارة عالما آخر ، فيه قدر من التماسك ، ليس فى صرامة الطوق والإسورة ، وإن كان فيه شئ من قوته ، بصورة يبدو معها أن هذه التغيرات المتباينة تشكل حلقات دائرة أخرى ، وتخضع للمنطق الرئيسى الذى يسود البناء كما يحكم الرؤية ، وهو منطق الثبات والاستمرار ، وهو منطق يكشف ما فى رؤية يحيى الطاهر عبد الله للمصير الإنسانى من مأساوية وتشاؤم .

دار الفكر العربي

مؤسسة مصرية للطباعة والنشر - لصاحبها محمود الخضري

الإدارة : ١١ شارع جواد حسني - القاهرة ت ٧٦٠٥٤٣ / ٧٥٠١٦٧
المكتبة : ٤٠ شارع جواد حسني - القاهرة ص.ب ١٣٠ القاهرة

تقدم مجموعة مختارة من أحدث إصداراتها

- البداية والنهاية
  الحافظ بن كثير
- مذيب الهذيب
  لابن حجر العسقلاني
- المدخل الى فن التحرير الصحفي
  الدكتور عبد اللطيف حمزة
- الإذاعات العربية
  الدكتورة ماجي الحلواني
- الفيلم التسجيلي
  تحريره الابتكاري تنسيقه وتوجيهه
  الدكتور مي سعيد الحديدي
- الأسس العلمية لنظريات الاعلام
  الدكتورة جيهان أحمد رشتي
- سبل السلام
  (٤ جزء في ٢ مجلد)
  للصنعاني
- مفصل الانسان روح لا جسد
  ٣ جزء
  الدكتور رؤوف عبيد
- الحديد في التكوين الروحي وأسرار السلوك
  الدكتور رؤوف عبيد
- التفسير القرآني للقرآن
  الأستاذ عبد الكريم الخطيب
- قصص الأنبياء والرسل
  الاستاذ أحمد إسماعيل إبراهيم
- آيات عتاب المصطفى في ضوء العصمة والاجتهاد
  الدكتور خويد بن حامد الحارثي
- عمر بن الخطاب وأصول السياسة والإدارة في الإسلام
  الدكتور سليمان الطماوي

- الاسلام وحقوق الإنسان
  الدكتور السيد عبد الحليم
- معجم الألفاظ والأعلام القرآنية
  الاستاذ أحمد الشنتناوي
- تاريخ الحضارة الإسلامية
  في الشرق
  الدكتور
- الإفصاح في فقه اللغة
  الأستاذ حسين يوسف موسى
- الإدارة من وجهة نظر المنظمة
  الدكتور علي الأنصاري
- دراسة الجدوى والتطبيقات
  الدكتور احمد فهمي سلال
- الشركات التجارية
  الدكتور عل حسن يونس
- المساحة الطوبوغرافية
  الدكتور حسين كمال
  الدكتور احمد علقمه
- سلسلة
  علم الحيوان
  الدكتور حسين فرج ابو الدهب وآخرون
  صدر منها ١١ كتاب
- المعجم الطبي الصيدلي
  الدكتور محمود مرسي
- الأسس العامة في التحكيم التجاري الدولي
  الدكتور ابو زيد رضوان
- مبادئ علم التشريح ووظائف الاعضاء
  الدكتور سعيد عبد الغني

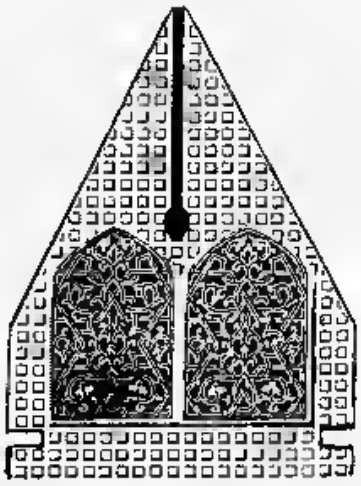
- خاتم النبيين
  ٣ جزء في ٢ مجلد
  الأستاذ محمد ابو زهره
- الهجرة الكبرى
  الأستاذ محمد ابو زهره
- الجريمة والعقوبة في الفقه الاسلامي ٢ جزء
  الامام محمد ابو زهرة
- تاريخ التعليم في الأندلس
  الدكتور عبد الحميد عبد الحميد حسن
- فضل علماء المسلمين
  الدكتور عز الدين فوده
- سلسلة
  الاسلام وتحديات العصر
  الدكتور عبد الغني عبوده
  صدر منها ١٣ كتاب
- سلسلة
  اطفالنا في رحاب القرآن الكريم
  الدكتور سعد اسماعيل شلبي
  صدر في ٦٠ قصه
  صدر منها ١٦ قصه
- فلسفة التعليم الابتدائي وتطبيقاته
  الدكتور عبد الغني عبوده
  الدكتور حسن عبد العال
  الدكتور عل خليل
- معجم مصطلحات التربيه والتعليم
  الدكتور احمد زكي
- علم الاجتماع
  المفهوم والموضوع والمنهج
  الدكتور صلاح العبراب
- علم النفس الاجتماعي
  الدكتور فؤاد البهي السيد

- القياس النفسي
  الدكتور صلاح فرج
- الطفل المعوق
  الدكتوره شهيه امين
  يصدر في ٤ اجزاء
  صدر منها جزءان
- تعالوا بنا يا أطفال
  الدكتورة عائشة حسين
- سلسلة
  طفلك في عامه
  صدر منها ١٠ كتب
  من السنه الأولى إلى السنة العاشره
- في الأدب الحديث
  الأستاذ عمر الدسوقي
- الأسس التاريخية للفن التشكيلي
  ٢ جزء
  الأستاذ حسن محمد حسن
- الإيادة
  الملحمة الخالدة لشاعر اليونان القديم هوميروس
  الأستاذ أمين سلامه
- المجاهات في أصول التدريس لمدرسة التعليم الأساسي
  الأستاذ محمد سليمان شحاته
  الأستاذ محمد محمود رضوان
  الدكتوره سعاد جاد الله
- الأسس العلمية في تدريب كرة القدم
  الأستاذ حسن عنبا
- الناس في المزرعة
  الرياضة وعلم النفس الرياضي
  الدكتور محمد حسن علاوي
  الدكتور محمد محمد الدين رضوان

ندوة العدد

مسئلة الإبداع الروائى عند جيل الستينيات والسبعينيات

- حيث تُهزم الذات الفردية بهزم الوطن
  صبرى موسى
- أصبحت أهتم باللغة إلى حد التعب المضنى
  صنع الله إبراهيم
- فى الزينى بركات التقى القهر المملوكى بقهر الستينيات
  جمال الغيطانى
- الإبداع تعبير عن خلل ما فى المجتمع
  يوسف العفيد



ندوة العدد

مسئلة الابداع الروائى عند جيل الستينيات والسبعينيات

اشترك فى الندوة

- جمال الغيطانى
- صبرى موسى
- صنع الله ابراهيم
- يوسف القعيد

من أسرة التحرير .

- اعتدال عثمان
- محمد ندوى

اعتدال عثمان :

أرجو أن تسمحوا لى بأن أبدأ هذه الندوة بوضع مجموعة من الأطر العامة للحديث ، حول مجموعة من القضايا الأساسية . من ذلك علاقة الكاتب بالواقع ، والعلاقة بين الكاتب والناقد والقارئ ، وأيضا علاقة الكاتب بعصره الذى يبدعه . ومفهوم طبعا أن هناك مجالات أخرى للحديث يمكن أن يتطرق إليها حديثنا بقتضى الأمر .

جمال الغيطانى :

أعتقد أننا يمكن لنا أن نتوقف فى البداية عند واقع الأدب الذى ساد حياتنا منذ نهاية الستينيات ، فالحركة الأدبية فى هذه الحقبة قد مرت بأزمة نتيجة لجملة عوامل ليس للأدب علاقة مباشرة بها . ولكننا يمكن أيضا أن نقول إنه منذ أواخر الستينيات قد حدث فراغ نقدى نتيجة فجوة بعض النقاد ، وموت بعضهم ، وتوقف بعضهم عن الكتابة . وقد كان من نتيجة ذلك أن ظهر عدد من الكتاب غير الموهوبين الذين وصلتهم أجهزة الإعلام عن طريق المسلسلات الإذاعية والتليفزيونية . وخصوصا مسلسلات رمضان ، فضلا عن الصحف اليومية والأسبوعية والشهرية . وعلى الرغم من أن النقد لم يعد لديهم ما يهم به نتيجة لتهافت كتاباتهم ، فإنهم مع ذلك ظلوا يفرضون وجودهم من خلال تلك الوسائل . ومن أجل ذلك فقد وصلت شخصيا إلى اقتناع خاص فى بمثل فى الرغبة فى أجهزة النشر المصرية ونشر بعض أعمالى ، ولو بصفة مؤقتة ، خارج مصر ، على الرغم من أنى أعمل فى دار نشر صحفية كبرى . وقد نشأ عن ذلك أن الأدب الصادق المعبر عن حركة الواقع الجوهرية كان يصطدم - نظرا للحصار الذى ضرب عليه - بملك المؤسسات ، فكان أقصى ما أستطيع فعله هو أن أطبع عددا محدودا من أعمالى على آلة الريوركس فى حدود خمسمائة نسخة ، وأوزعها أنا وأصدقائى بطريقة بدائية . وكان الهدف من ذلك هو مجرد تسجيل لظهور تلك الأعمال . وكنت أعى أن القارئ الذى أريد الوصول إليه قارئ خاص . وربما نشأ عن ذلك نوع من الغموض ، لكنى مستمر فى الكتابة لأنها العمل الوحيد الذى أتقنه .

صنع الله ابراهيم :

أعتقد فى مبدأ ما قاله جمال تعبيرا يصدق بالنسبة إلى كذلك .

صبرى موسى :

أعتقد اننا جميعا نتفق مع جمال فيما طرحه من الحديث عن حالة الفراغ فى المناخ الأدبى ، فالبيئة غير صالحة ، وغير مشجعة على الإبداع أو الخلق . وهذا ما يؤدى بالأديب إلى الانغلاق على ذاته ، فيشكل تصوراته ومفاهيمه ومعتقداته الخاصة بمعزل عن الآخرين . وكان الأولى أن يكون هناك مناخ أدبى يسمح بالإبداع الحر المتكامل ، ويشعر الأديب بأنه حر ، من تيار واحد متناغم .

اعتدال عثمان :

ولكن ، ما الأسباب التى أدت إلى ذلك فى رأيك ؟

صبرى موسى :

الظروف السياسية لعبت دورا كبيرا ، فعملت على خلق أدباء ، وتسلط الأضواء على آخرين ، بعضهم لا صلة له بالإبداع أو الخلق ، وبعضهم قد يكون على قدر ضئيل من الموهبة . وربما كان سيم موهوبون ، لكن الظروف وضعتهم فى أماكن جعلتهم أكبر من حجومهم . هذا بالإضافة إلى ما ذكر من عجز المؤسسات الأدبية والعتبة عن استيعاب الجهود الأدبية والفنية كلها ، وقلة مجالات النشر ، واختفاء النقد ، وتحوله إلى فنون أخرى كالسينما والمسرح والتليفزيون . كل ذلك كان كافيا لإفساد المناخ الأدبى .

يوسف القعيد :

وهذا هو ما يصنع الأزمة .

صبرى موسى :

لا أريد أن أستخدم كلمة «أزمة» ، فهناك - بلا شك - إبداع . ولكن المشكلة هى مشكلة التواصل .

جمال الغيطانى :

لكن كتب يبدع الفنان فى ظروف غير مواتية . أقل ما يقال فيها إنها ظروف قهر ...

يوسف القعيد :

يمكن أن نتفق على أن الأزمة هى المرحلة الفاصلة بين الموت والانطلاق ، ومن ثم فإن الثقافة المصرية تمر الآن من عنق الزجاجة . أما فيما يتعلق بدور النقاد فإن هناك خطأ كبيرا ما نقع فيه ، لأن الإبداع عمل فردى ، فى حين أن النقد عمل جماعى مرتبط بفلسفة عامة أو اتجاه فكرى عام . وفى الصين القديمة لم يكن هناك فلسفة عامة ، ومن ثم لم تظهر محاولات نقدية . ليس هذا دفاعا عن النقاد ، ولكننا كما فى الحقيقة نفتقد تلك الفلسفة ، أو ذلك الاتجاه العام الذى يساعد على قيام حركة نقدية . ومن هنا كان هناك إبداع ، ولكن النقد كان غائبا ، فلم تكن هناك محاولات نقدية تقوم أعمال أجيال كاملة ظهرت فى الرواية المصرية ، وكل ما كان يحدث هو التجاهل أو الصمت عن فريق كامل من الكتاب ، ومحاولة خنق

كتاب آخرين يعملون تحت مظلة السلطة .

هذا فيما يتعلق بالأمومة . وأنتقل الآن إلى الحديث عن علاقة الكاتب بموضوعه وفى رأيى أن الإبداع معبر عن حلل ما فى الواقع وأنا شخصيا أفقد وعيى فى الكتابة عندما يتم هذا الحلل . ولكن التعبير الفنى عما حدث فى مجتمعنا من حلل فى الحقبة الأخيرة لم يكن من المستطاع ، لأن القبضة المتسلطة كانت تصور العداء العربى للمتفجرات ومن أجل ذلك فقد بذلت جهودى من هذه الفئة إلى إنتاج أدب سياسى صريح ومباشر ، وكنت أرى أن الاستمرار فى هذا النوع من الأدب أمر غير قابل للنقاش .

أما فيما يتصل بعلاقتى بالقارئ فإنى أكتفى بالإشارة إلى بعض النقاط . أولا . أحدث معاصرا تحاله من الأمية التى يعوق تواصلى مع القاعدة الأساسية التى أكتب لها وفى يقينى أنه لابد من خلق قاعدة أساسية من القراء يعتمد عليها الكاتب . ولأن عوامات الموصيل التى ترتبط بالقراء غير قائمة فإنى أستطيع أن أقول إن أدبنا قد ولد فى المنفى . أضف إلى ذلك أننا نعيش فى عصر هيمنة أجهزة الإعلام على حواس المواطن حوالى اليوم ، حتى إن القراءة أصبحت موقعا واحتلوا فى برامجهم التليفزيون والإذاعة والسينما . أما عن كيفية الخروج من هذا الوضع فأرى أن المسألة تحتاج إلى وقت ، لأن ما نشكو منه ما يزال قائما ، وإن كانت هناك إرهاصات تغيير .

صبع الله إبراهيم

فى رأيى أن علاقة الكاتب بالقراء ، وبالنص الذى يكتبه ، وبالدوافع عمله إنما ترتبط على نحو أو آخر بوضعيته الاجتماعية ، وقد تحدث الزملاء عن وضعية الأديب فى مصر منذ هزيمة يونيو ، وكيف أنه كان عليه أن يعانى الكثير فى إطار شروط تلك الوضعية

اعتدال عثمان :

ألست هناك مشكلات من نوع فنى مع النص مثلا ؟

صبع الله إبراهيم

من المؤكد أن هناك مشكلات من هذا النوع ، ولكنها مرتبطة كذلك بالوضع السياسى والاجتماعى ، فحتى الذين استطاعوا أن يحدثوا صيغة ما يتحركون من خلالها كحبيب محفوظ ، قد ووجهوا أحيانا بالمنع كذلك . وأنا لا أوافق على منع أى كاتب أو مصادرة عمله ، وإلا فماذا سيكتب إدن ؟

اعتدال عثمان .

لقد طرحت مشكلة التواصل بين الأديب وجمهوره ، فهل تعتقد أن الكاتب يكون على وعى بمسألة التواصل هذه حين يكتب ؟

صبع الله إبراهيم :

كل كاتب يكتب وفى ذهنه أن يصل إلى الجماعة ، على الرغم مما يدعيه بعض الأدباء خلافا لهذا . فإذا لم يكتب الكاتب لتواصل مع الآخرين ويتفاعل معهم ، فلماذا يكتب إدن ؟ إنه بكل تأكيد يأمل فى أن يصل صوته . وقد تحدث هذا فى إيقاع بطئ ، أو متدرج ، لكن الكاتب يصل آخر الأمر ، وعلى الأقل فإنه يصل إلى المحاور

اعتدال عثمان :

وماذا بالنسبة إليك ؟

صبع الله إبراهيم

أعتقد أن كتاباتى أحدثت أصداء فى المحاور أكثر مما كان لها فى الداخل

محمد بدوى

من الواضح أن الحديث حتى الآن لم يجاوز قضية علاقة الكاتب بالسلطة ، وربما كان من المفيد الآن أن نحدثوا عن المعاصرة العربية التى تمثلت فى كتابات جيل الستينات . فهل يمكن أن تحدثوا الآن ، كلٌّ من خلال تجربته عن عناصر هذه المعاصرة ؟ أو ما يتعلق بعلاقة الكاتب باللغة وبناء العالم والرمز والتشكيلات الأيقونية ، وسيولة الأومنة فى الرواية .. الخ

صبرى موسى

هذه وظيفة الناقد

محمد بدوى

لكن الكاتب يعى ما يصنعه

صبع الله إبراهيم

من المؤكد أنه يعى ذلك ، ولكن على نحو يختلف عنه عن الناقد

صبرى موسى

فى رأيى أنه من المستحيل أن نناقش قضية الشكل الفنى بمعزل عن المناخ العام أيضا ومع ذلك فإن كلا منا أعتقد على استعداد لأن يشرح بعض التفصيلات التى تتعلق بعملية الكتابة لديه وبالنسبة إلى فإن الأمر يبدأ حدوث شئ ، أو حالة ما يمكن أن نسميها حالة توقف ، أو تأمل ، أو تفوق . يتأمل فيها الإنسان الأشياء ويدخل فى ذاته ، بل فى الأعماق من هذه الذات ، وبما أن مدده الصفاء فى الناس فإن هذا التفوق يصبح محطا ما لم خرج منه الكاتب ببدع جديد إلى الناس ، فالآخرون هم أصل الإبداع وهدفه ، ومن يبحر الصفاء عن ذلك فإن الناس أنفسهم يقومون بإبداع ما تخصهم ، والعمل الفنى يولد لدى متكاملا دون أن أفصل بين محواه وشكله . لحظة الكتابة هى التى تحدد صيغة العمل وتجعل شكله متلاحما مع مضمونه . لكنى لا أضع مخططا مسبقا لهذا العمل

محمد بدوى

ولكن أليست هناك تراكمات . فأنا أتصور مثلا أن قصة «حادث الصف مع» كانت تختمر لقصة «فساد الأمكنة» .

صبرى موسى

لا . حادث الصف مع موقف فكرى وشعورى من هموم اساسية أرغب فى حقبة زمنية محددة ، وتمثلت فى موقعا من الحب موضوعا شرعيين . وهى تكشف عن فساد الأمكنة

صبع الله إبراهيم

كيف ولدت إدن «فساد الأمكنة» وما طموحها ؟

صبرى موسى

سأحاول

جمال الغيطانى :

قبل هذا أذكرك بعمل آخر مهم لك هو «حكايات صبرى موسى» الذى أعده مرحلا بين القصة القصيرة والمقامة . ولكنك للأسف لم تطورها ومسألة أخرى هى أنك صحفى نشط فكيف توفق بين الصحافة والأدب

صبرى موسى

إنى أحاول أن أفهم تواجدى بين عدة أشياء ، فأنا صحفى وكاتب أديب ، وموظف أعمل فى مجتمع ، يفرض علىه أن يعيش فى مستوى معين من الحياة على أن

هذا التوازن ربما حدث على حساب أشياء كثيرة ، لأني اصطر مثلا للكتابة للسينما ، رغم أن الحصول على دخل أسمين به على الفرع ثلاثة أعوام أو أربعة ، لكتابة رواية أو مجموعة قصصية . ولم أكتب حتى الآن للتلفزيون لأنه عمل يحتاج بدوره لتركيز الكاتب الحريص على فنه . في حين أني استطيع ان أتحكم شيئا ما في العمل السينمائي أما بالنسبة إلى العمل الصحفي ، فقد كانت تجربة «صباح الخير» مفيدة لي في مجال الأدب ، عندما اكتسب التحقيق الصحفي العمق والجدية والشمول فصلا عن الفصول . الذي كان من الممكن أن يستمر بالتحقيق عشرين أسبوعا وقد قمت برحلات عدة إلى مناطق صحراوية في مصر في جميع الشريط الضيق الذي يحيط على جانبي النهر ومن هذه الرحلات كانت رحلتي إلى الصحراء الشرقية ١٩٦٣ بهدف تعرف هذه المنطقة

محمد بدوى

من هو والدك «فساد الأمكنة» ؟

صبرى موسى

هذا صحيح هناك حياة كاملة جمع بين البدو والمشاريع والمشروعات التعدينية ، والطبيعة المدهشة . ثم يطول الكلام عن البحر الأحمر نفسه إنها منطقة رائعة للغاية كان تمثل إلى أني أول من يضع قدمه على تراثها . فاستوقفني ماضيها ، وتعاؤها وصمتها ، كل ذلك يبعث شعورا طاغيا بالمكانة ، كأنك آدم ، وكأن كل شيء يدعوك إلى إقامة حياة جديدة . وقد استمر هذا الشعور أكثر من أربعة أعوام كونت في خلالها الملاحظات والأفكار والخواطر ، وكتبت عن الرحلة نفسها في النهاية . وبعد مدة وجدت أنه قد جمع لدي ما يشكل عملا روائيا . وكنت أحلم بملحمة أو موال أبكي فيه كل شيء وبحثت في داخلي شعور عميق بأن الوطن ليس مسقط رأس الإنسان . أو مكان ميلاده أو شهادة ، بل هو الهيئة التي تمنحه أسباب العمل والخلق والابتكار . بعد مالي كثيرون عن أسباب في أن جعلت «بكولا» إيطاليا . ولكني أبى أن «بكولا» بلا وطن . بحالة آدمي السفر والرحلة ، دون شعور بالوطن . أو هو باحث عن داته وهو في أثناء ذلك يبحث عن وطنه

محمد بدوى

أكان ذلك مرتبطا بهزيمة ١٩٦٧ ؟

صبرى موسى

لم تكن الهزيمة قد وقعت بعد ، لكن الفكرة ولدت في الوقت الذي كانت فيه إرهاصات الهزيمة واضحة على أني كنت في هذا الوقت قد جاوزت المعاني الشائعة عن الوطن والشعب ، وكنت اقترب من الذات ، بحيث يهزم الذات المعزولة يهزم الوطن وفي نظري يكاد يكون مستحيلا أن يدافع فرد ووطنه عاجز مهزوم . والأمر لا يتعلق بالإبداع فحسب ، بل إن مهندس المناجم مثلا الذي ظل عدة أعوام يعمل مع زملائه ، ومع العمال وهو يحلم . ثم نهاراً بقرار إداري يهدم كل شيء فهذا مأتم حقيقي . وإحباط يعطل صداه في كل شيء وقد ولد هذا المضمون مع شكله ، وكنت أشعر أن الموال هو الشكل المناسب . لأنه يسمح بالبكاء . ورثاء كل شيء هل هذا خطط مسبق ؟ لا أعلم . ولكن الفكرة تعمل حية في نفسي . أقلبها وأحاورها . وأصبغ إليها حتى تنبع أكتبها فأسرع في الكتابة

اعتدال عثمان

هذا بالنسبة للشخصية

صبرى موسى

الشخصية جزء من الرواية ، وهي تكتمل من خلال علاقاتها بغيرها من الشخصيات والأحداث والمصائر

محمد بدوى

وهل كنت على وعي بأن «بكولا» يعكس أصداء أسطورية ؟

صبرى موسى

كان ذلك مقصودا حتى يصبح «بكولا» رمزا للإنسان وقد جمع في شخصه صفات إنسانية جوهرية ، لكنه لم يفقد خصوصيته

محمد بدوى

سؤال أخير قبل أن ننتقل إلى صنع الله إبراهيم هل تكتب العمل أكثر من مرة ؟

صبرى موسى :

هناك ظروف خاصة بي . فأنا أبدأ في نشر الفصول الأولى من العمل في الصحف قبل أن أنتهي منه وهذا أمر مؤسف . لأنه يضطرني ويحرجني ويحول دون إعادة الكتابة

محمد بدوى

وهل كانت لعبة «فساد الأمكنة» الصحف تتسع كتابة واحدة ؟

صبرى موسى

نعم لكني كما قلت لا أشرع في الكتابة إلا بعد التفكير عدة سنوات في الرواية .

اعتدال عثمان

وماذا عن موقف الأستاذ صنع الله إبراهيم من عمله ؟

صنع الله إبراهيم

سأحاول أن أتتبع الأمر منذ البداية أذكر أني كنت أتساءل عن السبب الذي يجعل الروائيين يهتمون بأشياء دون أخرى ، وكأن ثمة اتفاقا سريا بين الجميع على أن هناك أشياء تكتب ، وأشياء هي من المحرمات ، أني حسب الابتعاد عنها ولم أكن قادرا على فهم الأسباب التي تمنعني من الكتابة في كل شيء ، خصوصا أني وضعت في ظروف خاصة ، مكنني من رؤية أشياء لم يرها الكثيرون كان هذا في بداية الخمسينات

في هذه الفترة كنت خارجا من السجن ، وكنت أعمل في رواية لم تر حتى الآن . ولأني كنت مسيرا بكل ما أراه كما يسير الرجل خارج من السجن . فقد بحثت لأسجل كل شيء ، وبخاصة ظروف المراقبة النفسانية وفكرت في أني يمكن أن أكتب رواية ، وكانت هذه الرواية هي «تلك الرائحة» . وقد بدأت الكتابة باصداء عدة مرئيات وأشياء ، وكنت شديد الحرص على عدم التدخل بعواطفي أو أفكاري . أو التوجيه في التحليل ، أو التفسير الفني المفروض وكانت النتيجة أن بعض المرئيات سجلت في دقة وحرص على أني كنت واعيا بأن هناك أشياء توجد شكلها . كما أن طبيعة الأحداث خلق شكلا . وحدث ذلك بعد الكتابة الأولى حين أعكف على تحليل ما كتبت ، وتذوبي ملاحظاتي هنا عموض ، هنا إمكانية تقصير مضاد للعمل ككل . هنا حشوة عامة للربط وهكذا وجدت أني لا أستطيع أن أكون محايدا تماما وهكذا تجمع المادة ، حدث أحداث . وأني أشياء فأسارع إلى تسجيلها عن ظن مذكرات . ثم أحاول بعد ذلك كتابة . ولكن مع الحرص على أن يكون لي «صوتي الخاص»

بعد رواية «تلك الرائحة» ظل هذا الخط مستمرا . ولكن مع بعض التغيرات والإضافات وفي هذه الفترة كنت قد كتبت عدة مذكرات وذكريات عن رحلة قمت بها إلى منطقة «السد العالي» . سجلت فيها ما رأيته أمامي . وبعض الفقرات التي أضحتني من كتاب يتحدث عن ميكيل انجلو . وبعد ذلك كنت أفكر

في كيفية كتابة كل هذه الأشياء . وهيا أوى : فإن أي عمل أدبي يمكن أن يكتب بأشكال كثيرة ، ولكن حين تمس الكاتب الحاجة في الأمر ، يكتشف أنه لا يوجد سوى شكل واحد أمثل وحين يفرغ لتحليل مذكراتي عن رحلة السد العالي . تساءلت هل يمكن أن أكتب هذه الرواية مرتبطة بشكل السد المعماري ، وهندسته وقواعد بنائه ؟ وهذا هو السر في التقسيم الذي يراه البعض غريبا ولكني كنت أعرف أن الأمر لو وقف عند هذا الشكل فلن يكون هناك جديد ، ولذلك حاولت أن أصب في هذا الشكل عشرات الأشياء ، من حركات العمال والادوات والناس ، والظروف السياسية والاجتماعية وهذا هو السبب في تعدد المستويات الزمانية التي تحدثت عنها

ولكن كان هناك بعض التصور بعد تلك الرحلة ، التي كنت أحاول ألا أتدخل في شيء فيها أو أغيره : حدثا كان ، مشهدا ام حوارا كنت جديدا ، ولكني محايد وانت ، فقد كان على أن أتدخل ولكن لشكل عام أما في جمله أعضاء ، فقد كنت محايدا حقا ، ولكني كنت اغير أو أعلق على جملة ، مثل التضمين أو التكرار أو التركيز على حدث . الخ وفي اللحظة ، لم تكن هناك أومة متعددة ، لأني استطعت ان أحدث وحدة من نوع ما . انعكست — من ثم — على اللغة وكانت اللغة في تلك الرحلة ، بسيطة . والجمل غير معنى بها ، أو بتحويدها . بل كنت أعمد إلى نوع من التركيبة ، شعرت أنها ضرورية وجميلة ، وأنها تشارك في بناء الرواية

وفي هذه الفترة كان اهتمامي باللغة ضعيفا . كنت ممنوعا على القواميس السلسة ، ولذلك يستطيع أن يحصر عدد الأفعال المستخدمة في تلك الرحلة ، لكني في جملة أعتمد ، وكرر على اللغة ، واستخدمت معاجم للبحث عن الغلط ، وخصوصا أسماء الآلات التي لم أكن أعرفها وقد تأذى هذا إلى حوار خصب ومفيد في مع اللغة — وأظن أن هذا الاهتمام باللغة — لفظا وتركيبا هو احد سمات رواية اللحظة ، لقد بدأت أهتم إلى درجة التعب المضني والتوقف عن الكتابة حتى عن لفظ دقيق يؤدي معنى محددا وكان هذا الاهتمام بسبب الترجمة ، إذ كنت جالسا مع مترجم أحكي له عملا ، فأدركت أني يجب أن أهتم باللغة

اعتدال عثمان :

تحدثت حتى الآن عن احساس الموضوع وعن اللغة ، وماذا بعد ؟

صنع الله إبراهيم

طريف جدا ، وأنا أصر هنا على استخدام لفظ «طريف» .. أن يحيى العمل معمولا في شكل مبتكر ، ومتع أيضا للقارئ . أن نقرأ عملا جديدا

محمد بدوي

ثمة سؤال خاص بعلاقة الروائي بالشكل الفني للرواية ، والبحث عن صيغ خاصة

صنع الله إبراهيم

هذه الصيغ الخاصة ، عربية أيضا ، وليس هناك شكل عربي ، بل هناك شكل عالمي

محمد بدوي

الشكل العالمي — والعالم ليس شرقا وغربا هنا — هو الإطار العام ، ولكن بعض الكتاب يلجأون إلى توظيف أشكال فنية في داخله ، كالأساطير ، والمواويل ، والشعر الصوفي ، والحكايات الشعبية ، والمقامات ... الخ ، مثلما فعل يحيى الطاهر عبدالله في «حكايات الأمير» وغيرها ، ومثلما فعل المطلق في «الزيني بركات» ،

صنع الله إبراهيم

سأبسط لك الأمر عن طريق تجربة لي ، أشار إليها المطلق عند قليل ، وهي المجموعة القصصية «حكايات صبري موسى» ، فقد كنت احاول ان أمزج فيها بين الشكل الفني الذي استخدمه «موباسان» و «جوجول» و «تشيكوف» وبين شكل المقامة ، فحدثت — بالحديث — وكان أحيانا يجرد حادث منشور في الصحف — ومرجعه بالعبرة أو الموعظة التي كانت المقامة تكتب من أجلها وأرى ان الموضوع أبسط من كل هذا التعقيد إن هناك حكاية تقصها بطريقة ما ، أقصها أنا في شكل ما ، والقعد في شكل آخر ، وتقصها أنت في شكل مختلف عن طريقي أو طريقة القعيد

صنع الله إبراهيم

ولكن هذا تبسيط مخل للأمر

محمد بدوي

إن ما أريد طرحه هو أنا قد كتابا أكثر ميلا إلى الشكل الفني ، وآخرين يتحولون إلى التراث الشعبي والفني خاصة وتراثهم القومي وضعهم نصب عينيه في شكل الرواية ، ولكن التراث يمثل لصانع تراثه وقد لا ينحصر الأمر على التراث ، بل قد يدخل في ذلك اتجاهات أخرى . كالتجريبية أو الواقعية . الخ

صبري موسى

لا أدري لكني حاولت أن اصنع شيئا قريبا من هذا في حدود الامكانية والوعي الرواية التي يأخذ شكل موال أو حكاية واحيانا كنت اقف لدى مشهد صيغي بالشعر أنه لا يمكن كتابته . ولكن تكن وجهة ، يعني اني كنت اشعر ان الفني عجز عما يكون عن احساسه . وأن الامر يحتاج إلى وسائل كثيرة لكي ينقل الرؤية التعبيرية العميقة بالغة الدلالة

صنع الله إبراهيم

ليس لدي ما يقال في هذه المسألة

محمد بدوي

ولكن استفادتك من الروايات الشعبية — كما يقال احيانا — واضحة

صنع الله إبراهيم

هذا أمر طبيعي ، لأني أقرأ كل ما استطيع قراءته بمرجا . أو بلغة أحسنه ولكني كنت قادرا على الإفادة من كل شيء ، حتى لو كانت هذه الافادة سلبية بمعنى أن اطلع أحيانا على نماذج فاسية إلى درجة لا استعاد عنها . ولكني — على مستوى الإبعاد — استفدت كثيرا من الرواية الغربية الجديدة ، فالكتاب فيها يركزون كثيرا على وضعية اللغة ، عبر الى بعد أي يوم من الأيام — لم أكن واعيا في ان اصبح مدفونهم في مصر ، لأن موضوعاتي مختلفة ، وواقعي مختلف ايضا وقد استفدت منهم في كتابة جمل دقيقة في الوصف واللغة عندهم جزء من الداخل داخليه أما أنا فجدو لعي كذلك ، ولكنك حين تدقق جدها ليست كذلك ، وما هنا أقترب من هيمنجواي اكثر من اقترابي من ادباء الرواية الجديدة وهناك جمل وجمل طويل ربط بين اجزاء مثل «هيمنجواي» و«شيرود اندرسون» حتى «جراهام جرين»

وفي روايتي الأخيرة «اللجنة» حين كتب تصدد الكتابة اجنبية بعربية ، فوجئت بعد كتابة صفحات قليلة ان جملة اصبحت «كافكاوية» . فوقفت ، لأني لا أريد أن أكون كافكاويا . كما ان مصر ليست في حاجة إلى كافكا ولكني بعد إتمام الرواية في شكلها الذي عثرت به وجدت فيه موقفا قريبا من كافكا ، غير أنك في النهاية لا يمكن ان ترى فيها رواية كافكاوية بالمعنى الشائع

اعتدال عثمان

هل معهم من هذا أنك متأثر بهيمنجواى ؟

صنع الله إبراهيم

أظن أنى متأثر به إلى حد ما ، بل إلى حد كبير والغريب أنى تأثرت به لا من خلال أعماله الروائية ، بل من خلال كتاب عنه .

محمد بدوى

كتاب كارلوس بيكر ؟ إنه سيرة تعرض لفن هيمنجواى

صنع الله إبراهيم

هو ذاك ، وهو كتاب مهم يناقش فى دقة أسلوب هيمنجواى ويشرح مبادئه مثلا : ألا نكتب إلا عما نعرفه فهذا رائع ومريح . وقد يصدق الدائر ، حقا . ولكنه يجعلها أضيق وأكثف وأصدق . وهو أيضا صاحب شعار أن الأدب كحمل الثلج العائم ، الذى لا يظهر بكامله . وهذا يجعلك تترك مكانا للمفسر ، كما يجعل العمل قابلية التفسير من عدة مستويات من القراءة . وكان هيمنجواى يرى كذلك أن لغة ستة أبعاد للنص الشريف عرفها منها خمسة ، ولكن هناك بعداً آخر . حتى هيمنجواى لم يكن يعرفه ، لكنه كان يؤكد دائما أنه قائم . وأنه يوما ما سيكتشفه

وقد تعلمت من هيمنجواى أشياء أخرى بعض اللغة ، ودقة الوصف وتكثيفه ، وعلاقة الجملة بالجملة ، وتأثير بياض الصفحة والسطر . وهذا يفرق بين الشعراء الذين يكتبون قصائدهم على شكل صور وأشكال . وفى نظرى أن أخطر ما قاله هيمنجواى هو ما يتعلق بالاقتصاد فى التعبير ، فما يمكن أن تقوله فى صفحة واحدة أفضل من أن تقوله فى خمس صفحات ، على طريقة تولستوى ومصر ، ولذلك كان هيمنجواى يقذف بنصف ما يكتبه فى الكتابات الأولى

اعتدال عثمان :

ألا تلاحظ أنك تأثرت بكتاب ناقد ؟

صنع الله إبراهيم :

هذا صحيح ، ولقد حرصنى الكتاب على قراءة هيمنجواى ، بعد أن حاولت أن أقرأه قبل ذلك دون أن أتذوقه أو أعجب به .

محمد بدوى

هناك بعض الكتاب الذين يحتاجون إلى معونة الناقد فى توصيل أعمالهم وكشف أسرارها المتشابكة ولكن كم مرة تكتب الرواية ؟

صنع الله إبراهيم :

أكثر من ثلاث مرات .

اعتدال عثمان .

هل يحدث فى كل مرة تعديل جوهرى ؟

صنع الله إبراهيم

يحدث تغيير فى المرة الأولى والثانية ، أما الثالثة أو الرابعة فيحدث بعض التغيير غير الأساسى . ولكن ثمة أجزاء تكتب أكثر من أربع مرات ، فقد كتبت الفصل الأول من «عمه أعسطس» حوالى ثلاث عشرة مرة ، مع أنى كتبت القسم الثانى منها مرتين فحسب .

جمال الغيطانى :

دون مبالغة ، أعتقد أنى استطعت أن أكون منهجا خصوصية فى أعمالى وقد ساعدنى على ذلك شكل حياتى . وكيفية معرفتى بالقراءة ، ذلك أنى ولدت لأسرة فقيرة . ليس فيها أحد مهتم بالأدب أو القراءة ولكنى كنت أحس برغبة عارمة فى القراءة ، ولذلك لصقت المصادفة دورا كبيرا فى قراءاتى ، فمثلا من مكتبة المدرسة إلى وصيف الأزهر ، الذى كان ذا دور كبير فى تكوينى الفنى والفكرى كان على هذا الرصيف تل هائل من الكتب المختلفة روايات عالمية ، ومغامرات وركامسول ، وروايات تولستوى ودستويفسكى ، التى كانت تأتى من دمشق بالإضافة إلى كتب التراث التى كان طلاب الأزهر مدوسونها ، مثل تفاسير القرآن الكثيرة ، وكتب الأحاديث ، والتاريخ والسير . وكنت فى هذه الفترة أطل حالما على الرصيف حتى صلاة العشاء ، أقرأ فى نهم ، ودون تحديد مقابل نصف قرش بأحد ، منى الشيخ «بهامى» صاحب المكتبة التى شكلت وجدانى وعقلى

وقد بدأت القراءة دون مرشد ، فكنت أقرأ كل شئ وقد تجمع فى يدى رواية بلا عنوان وموضوعة العلاف فأقرأها دون أن أسأل عن عنوانها أو كاتبها . ولكنى بعد مدة تعلمت كيف أنظم قراءاتى ، وأفاضل بين المتاح لى : قرأت تولستوى وموباسان وشيكوف . ومكسيم جوركى وهيمنجواى وكل روايات جورجى زيدان وبعد ذلك ، وفى سن أكبر قليلا أعدت قراءة الروايات العالمية ، وكل رغبة فى أن أقلدها ، وفى نفس الوقت كنت أقرأ بنفس الشهوة والرغبة كتب التراث العربى ، مثل نفح الطيب للمقرى ، التى يصف فى نفح صفحات منه رحلته إلى القاهرة . ولم أكن أجد عائقا كبيرا بين ما يصفه وما أعيشه وفى كتب التاريخ وجدت صالتى ، وكنت أشعر بألفة كبيرة معها ، وخصوصا كتابات «ابن إياس» ، التى هادتنى إلى التعرف على الشوارع وبعضها ما يزال يحمل نفس الاسم القديم ، وأنا أقترب — حتى المعرفة الحميمة — من المساجد والكتائب المملوكية ، وكل أشكال العمارة الإسلامية وفى نفس الوقت كنت أقرأ روايات شهيرة لكتاب الكتاب ، وأحاول أن أكتب روايات مثلها وقد أفقدنى هذه القراءات من التعرف على كتاب متوسطين فى مصر . وفى هذه الفترة لم أقرأ لكاتب مصرى واحد سوى نجيب محفوظ ، الذى أعجبت به كثيرا . وفى الثلاثينات على وجه الخصوص . وقد قرأته لكى أعرف ماذا كتب . وكيف كتب عن الحى الذى أعيش فيه أما يوسف السباعى وثروت أباظة والسحار ، فلم أقرأ لواحد منهم حتى الآن . وبين كل هذه القراءات من الأدب العالمى والتراث العربى ، واتصالى بكثير من فنات الشعب المصرى فى الأحياء الشعبية ، كانت تتقد داخلى رغبة واضحة وواعية فى كتابة شئ خاص . وقد كان التكوين الخاص لى خير معين لى على تحقيق بعض ما أحلم به

لقد تعلمت الكثير من التراث العربى ، وكان أكبر منعة لى قراءة كتابات المؤرخين الذين كتبوا عن مصر المملوكية ، لأن مصر الفرعونية لم ترو لى ، ولم أشعر بأى رغبة فى مواصلة قراءاتى عنها قد يكون ذلك لبعد الرمز ، أو لاختلاف اللغة والعادات والتقاليد ، أو لأى سبب آخر ، ولكنى وجدت نفسى فى كتابات «ابن إياس» ، وغيره من مؤرخى مصر المملوكية . أما كتاب مصر المحدثون فلم يأسرنى منهم سوى نجيب محفوظ وقد قرأت الثلاثية أكثر من عشر مرات ، وأستطيع أن أقرأ عن ظهر قلب عدة فصول منها من الذاكرة

صنع الله إبراهيم :

أرجو أن نسمح لى بتعليق صغير ، وهو أنى أشعر أنك عبرت عن طموحى ، وبداية تحولى عالم القراءة ، والأدب . لأنى عشت تقريبا نفس الظروف ، ولم أقرأ لكاتب مصرى من الجيل الأول سوى نجيب محفوظ ، وبعد ذلك اكتشفت أن المازنى كاتب جيد وناضج فى بعض الأمور مثل نظرته إلى الجنس . وقدراته اللغوية العالية .

اعتدال عثمان .

ولكن ألا ترى أن الشكل التاريخى قد استهلك أغراضه ؟

جمال الغيطانى

لقد أثير هذا السؤال من قبل ، بعد أن أصدرت أول كتاب لى تقريبا وسوف أكمل حديثى ، وسأحاول أن أضمنه الجواب فى هذا أستطيع أن أقول إنى سرت فى هذا الدرب طويلا وقد عاشت المؤرخين لا بهدف المعرفة ، أو

البحث عن مادة علمية ، كالأحداث التاريخية أو النظم الاقتصادية ، بل كنت أبحث عن المناخ ، وعن اللغة ، وعن طرائق القص . ولقد أسرني الوصف الباذخ للشوارع التي أعرفها ، والناس الذين أحبا بينهم . وحينما كان «ابن إياس» يقول : «بطل السلطان الردح بالقطار» كنت أشعر أنه يعيش في زمني ، فقد اكتشفت أن هذه العادة كانت موجودة حتى وقت قريب في بعض الأحياء الشعبية . لقد أسرني «ابن إياس» ولو كنت قد عشت في زمنه لكتبت ما كتب . وكتابه كتاب ضخم ، قرأته للمرة الأولى ، وبعد هزيمة ١٩٦٧ أعدت اكتشافه ، لأنه عاش في حقبة تاريخية تشبه في كثير من الجوانب الحقبة التي عشناها قبل ١٩٦٧ وبعدها ، فقد شهد هو هزيمة مصر أمام العثمانيين ، وشهدت أنا هزيمتها أمام إسرائيل . وقد كان بمقدور «ابن إياس» بروح وثبه وحدتها تلمس في الكثير من مشاعري تجاه وطني . على أني في هذه المرة أحدثت الأحداث طريقة التعبيرة في قص الأحداث ووصف المرئيات . ولذلك قمت بعمل فهرس خاص بي للكتاب الذي يبلغ حوالي مئة آلاف صفحة . جعلت الأحداث في صفحات ، والشخصيات في صفحات ، وأوصاف المدن والأزياء في صفحات . ومنأثره كتبت قصة قصيرة بعنوان «المعول» ، عبرت فيها عن تجربتي في الحس الانهزامي . ولكن لعنها لم تكن مثالية . وبعد ذلك كتبت قصتين الأولى «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» والثانية بعنوان «هداية أهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة» . وأذكر أن أحد الأصدقاء قال لي بعد أن قرأتها عليه إنها شكل جديد للقصة القصيرة كما يكتبها تشيكوف وموباسان ويوسف إدريس . ورغم هذا كنت أشك في الأمر ، وغير مصدق لما يقولون عنه «الشكل الجديد» مع أني كنت أسعى إلى ذلك ، وأحاول أن أقتنص خيوطه .

وفي حقيقة الأمر أعلن أني استمددت كثيرا ، ووعيت بعض إنجازاتي بصوره محددة من خلال كتابات النقاد عن قصصي ، وخصوصا كتابات الدكتورة لطيفة الزيات ، ومحمود أمين العالم . وازداد وعيي في التراث العربي ، وانسحبت تأثيرات أمهاتي وقراءاتي من التاريخ ، حتى الحواديت والسحر ، وكتب العجائب ، وكتاب تفسير الأحلام لابن سيرين ، وشمس المعارف الكبرى في السحر ، وحرائد العجائب لابن الوردي ، وكتب عن هدايا الملوك وأطعمتهم ومجالسهم ، وهذه الكتب كانت تحلق إيقاعا داخليا في نفسي ، يجعلني أستجلس منه أسلوبا عربيا مميزا ، لكنه برغم ذلك مرتبط بحركة الحياة من حولي كرجل يجلو في قاهرة الستينات والسبعينات .

إن الفن الذي أعاهد ، وأدأب ، وبقدر ما أجد من عناء أحصل على الفائدة . ولذلك فإني أصبح في هذه الأيام مع كتاب «الفتوحات المكية» ، ما صنعته من قبل مع كتاب «ابن إياس» . وأشعر أنه سوف يعطيني كثيرا ، ورغما يعز عطاؤه فما يثمر في أخيرا في لسان ، رأعني بذلك رواية «الحلبيات» ، وخطط المقريزي

لقد كان أساتذتي جميعا من المشايخ الشيخ ابن إياس ، والشيخ عبد الرحمن الجبرتي ، والشيخ الحيلي وغيرهم على أن السؤال الذي طرحته السيدة اعتدال عثمان عن مدى القدرة على الاستمرار في هذا الخط من الفن قد طرح على من قبل ، بعد أول كتاب لي ، وتنبأ الكثيرون بأني قد استنفدت إمكانياتي ولكن هذا لم يحدث ، وأشعر أنه لن يحدث مادمت قادرا على الكتابة

صبري موسى

إذا سمحت .. لي بسؤال هل كانت الفائدة مقصورة على الشكل أم تعدت ذلك إلى المضمون ؟

محمد بدوي

وأود أن أضيف إلى سؤال الأستاذ صبري سؤالا آخر هو : كيف استطعت أن تستخدم تراكيب لغوية قديمة ، وطرائق قص من عصر مختلف ، دون أن تحمل هذه الوسائل نفس القيم التي كانت تحملها في وقتها ؟

جمال الغيطاني

هناك وجوه اتفاق بين حياتي وواقعي ، وحياة ابن إياس وواقعه . ولكن هناك وجوه اختلاف وتباين كذلك . وهناك ما أسميه «وحدة التجربة الإنسانية» ، بمعنى أن ثمة أشياء تتجاوز الزمان والمكان لتكون «جوهرية» في الإنسان . وقد شهد ابن إياس هزيمة المماليك أمام العثمانيين ، وشهدت هزيمة بلادي أمام الإسرائيليين . على أن هناك أشياء أكثر عمقا من هذا ، فعلى فترة الثمانينات كانت المشكلة الديموغرافية ماثلة الحدة ، حتى إن لحسب مخطوط نفسه استخدم الرمز . وكنت أشعر بوطأة القهر البوليسي ، وتعاضده للمتنفذين وأفراد الشعب عموما كنت في رعب من أجهزة الأمن . وبعد بداية التسعينيات وأنا أشعر بالمطاردة ، برغم أني لست وجها سياسيا . وهذه حاولت أن أعرف كل شيء عن هذه الأجهزة وتركيبها الداخلي . وحينما بدأت أكتب «الزيني بركات» كنت أحاول أن أكتب قصة شخص انهزامي ، وبعد استعراض التاريخ في الستينيات وجود نموذج للمثقف الانهزامي ، الذي يبحث عن شخصية كبيرة يحتمي بها أو يصاهرها ، كان يزوج ابنة شقيقه أو شقيقتها مثلا ، وهو انهزامي بسيط إذا ما قورن بنموذج انهزامي الستينيات . لقد التقت هذه الملاحظة مع ما كتبه ابن إياس عن شخص انهزامي حقير هو «الزيني بركات بن موسى» . وبعد أن انتهيت من كتابة الرواية فوجئت بها تتحول من رواية انهزامي إلى رواية «بصاصين» .

كان العصر المملوكي عصر مهيب وهيب ، ولو قرأت أوصاف السجون وأبشعها «المقشرة» الموجود بباب النصر لا تقشعر بدنك . كان يلقى فيه الإنسان طوال عمره دون دعوى قضاء أو محاكمة بمعنى بدقيق . وفي «الزيني بركات» ألقي الضوء على قهر المماليك لقهر السنيات

صبري موسى

كان سؤالي في حقيقة الأمر نوعا من الإحراج ، يتلخص في أن عددا كبيرا من الأحيان يتعامل مع الكتابة كمعطى الثبات لا كمعطى التحول . وكأن قول أنت تمكن بعلا لطاهر ، احتاجه أن يذكر في عصر ابن إياس وفي عصرنا نحن ، فجعل الكتاب مشحونا بها . وأنا هنا لا أعترض على استعمال الكتاب لها ، ولكني أرى أن أحد الواجبات الأساسية للكتاب أن يصروا إلى «تمثيل» هذه الكشافات «لعلم الدلالة» يقف عليها الباب ، وعلى الأديب أن يمس عصره . نحن عادة نتعامل مع مجموعة من القيم التي كان يتعامل معها الأدباء من القرن الماضي ، مع أن القيم والعلاقات الاجتماعية تتغير بفعل العلم بشكل يهدد المؤسسات التقليدية . لقد صرخت للمؤال معنى الوطن في «فساد الأمكنة» ؟ وفي «السيد من حمل السنابل» ، انعكس تكثير من المؤسسات الاجتماعية التي أتوقع زوالها ، مثل الرواج والأنوثة والبنوة . الخ

اعتدال عثمان

ألا تخشى أن يتم الوصول لزوال هذه المؤسسات ، وأعني هنا ألست مطالبا بتقديم بديل ؟

صبري موسى

هذه المؤسسات مضمحلة ، ولابد أن يعد العلم بديلا لها

محمد بدوي

وما الفرق بين محاولاتك وما يسمى «الخيال العلمي» ؟

صبري موسى

الخيال يهتم بتحليل الوسائل . إن غايتنا ما نحاول أن نرسم صورا لوسائل واختراعات علمية ، أما الأدب العلمي فيتعامل مع القيم التي تأثر «اكتشافات علمية قائمة» إن محاولاتي تقترب من «هكسلي» أكثر مما تقترب من «ولز» .

اعتدال عثمان :

ألا يكون هذا خطيرا لمشاكل الواقع ؟

صبرى موسى :

ليس مطلوبا أن يكون الأدباء أفرادا فى جيش ، ومن حق الأديب أن يهتم بالمشكلات التى يراها جديرة بالاهتمام ، دون أن يكون هذا انفصالا عن الواقع ، لأنه واقع حقا .

يوسف القعيد :

إنى على العكس من الأستاذ صبرى موسى ، مشدود بعنف إلى اللحظة الراهنة ، ولا أملك إلا أن أواجهها بأدبى ، الذى يمكن أن يجئ فى شكل مشور سياسى أصر عليه ، لأن لدينا واقعا محددا مثقلا بالمشكلات . ولقد بدأ وعيى هذا منذ هزيمة ١٩٦٧ ، ولكنى منذ ١٩٧٤ أصبحت أكثر انغماسا فى حركة الواقع اليومية وهذا ما قادنى إلى مواجهة عنيفة وسريعة لكل ما يجرى على أرضه وفى وبحدث فى مصر الآن ، أحاول أن أطور تجربة وبارة يكسون لمصر . وفى والحرب فى بر مصر ، أتحدث عن حرب ١٩٧٣ وفى هذا كله اعتمدت على حوادث حقيقية عرفها الواقع . وفى رواية «الحرب فى بر مصر» أتحدث عن واقعة حدثت فى إحدى القرى المصرية ، ملخصها أن أحد الشبان الأغنياء هرب من أداء الخدمة العسكرية ، وأداها ـ بدلا منه ـ شاب آخر فقير فى مقابل مبلغ من المال ، ولكن هذا الشاب الفقير قتل فى الحرب وهنا حدثت مشكلة : من يستحق معاش الشهيد وأوسمته ؟

وفى «شكاوى المصرى الفصيح» حادثة حقيقية عن رجل يجيا فى المقابر ، عرض أولاده للبيع فى ميدان التحرير تخلصا من أزمته .

وهذا الأدب قد يثير عدة سؤال : ما الذى سيبقى منه بعد مائة عام مثلا ؟ ولكنى لا أهتم بهذا على الإطلاق ، وإنما ينصب اهتمامى كله على إمكانية أن تكون الرواية مشهورا أو ملصقا .

جمال الغيطانى :

لابد طبعا أن تكون القصة قصة لا مشهورا ، فالمشهور شكل آخر ، وله طريقته ، وإذا كنت ترغب فى كتابة مشهور ، فلذلك طريقه الخاص .

صنع الله إبراهيم :

لقد استخدمت عددا من التقنيات فى كثير من رواياتك ـ

يوسف القعيد :

أنا طبعا أحرص على جماليات الرواية ، وأحرص أكثر من ذلك على أن يكون لى صوتى الخاص . وقد حاولت أن أستخدم عددا من التقنيات الخاصة ، فمثلا فى «الحرب فى بر مصر» هناك ست شخصيات تقص الحدث العمدة أولا ، فالمقاول ، فالخفير .. الخ

صنع الله إبراهيم :

ولكنى لم أفهم أهمية هذا التكنيك ، لماذا استخدمته ؟

يوسف القعيد :

لقد اتبعت هذا التكنيك لكى أجعل الجميع يتحدثون إلا مصرى فى الدولة . وقد كنت مصلين بالعامية ، لكى أبعث أن الرواية التى تنشر فى مصر بسبب مصمونها ، ولو كتبت بالعامية فلن تنشر فى الوطن العربى ولكن العامية كانت ستوضع أبعاد الشخصيات والمناخ .

صنع الله إبراهيم

الشخصيات المصرية تتحدث لغة واحدة ، ولو حذفنا الأسماء لبدا الكلام متصلا . وحجة ضرورة الكتابة بالعامية هنا غير مقنعة ، لأن من خلال الفصحى ـ وهى أفضل وأعى ـ نستطيع أن نعبر عن كل شخص ، موضحا الفروق بينه وبين الآخرين .

محمد بدوى :

ألا ترى أن اختيار حادثة واقعية لكى يبنى عليها عمل روائى كامل تترتب عليها بعض النتائج الضارة ؟

جمال الغيطانى :

أظن أن أدب محمد يوسف القعيد يتولى الإجابة ، وسوف أتحدث مثلا عن رواية «البات الشتوى» فهى تدور حول حادث صغير تتغير معه حياة القرية . أما رواياته الأخيرة فليست كذلك .

محمد بدوى :

إنى أتحدث عن الروايات الأخيرة .

يوسف القعيد :

هل قدمت الحادثة بشكل تجريدى أو منعزل عن الواقع ؟ الإجابة عن هذا السؤال تحدد الإجابة عن سؤالك .

محمد بدوى :

إنى أعنى أن مرور يكسون بالقرية مجرد مظهر لواقع ، وليس الواقع ، بل إن التركيز على الحادثة يصدر المشهد الروائى مصورة تحملها فى بؤرة وعى القارئ إنها تطغى على جزئيات عالم اجتماعى

صبرى موسى :

تقصد أن الحادث مفتعل ؟

محمد بدوى

لا . الحادثة شئ حدث فى الواقع حقا ، لكنه بطرافته وحدته ، ومرور دلالة بالخاص واقعا اجتماعيا أكثر تعقيدا ، بل يحوله إلى حادثة طريفة وزائفة .

يوسف القعيد :

إذا كان كل ما وصل إليك من حادثة مرور يكسون مجرد الطرافة ، فهذا شئ محزن ، لأنى قصدت التعريض .

جمال الغيطانى :

أود أن أسألك سؤالا يا أستاذ يوسف لقد كتبت أعمالا جيدة عن القرية ولكن كيف تستطيع أن تكتب الآن عن القرية بعد أن غادرتها وعشت فى القاهرة ، وتغير جزئى موقعك الاجتماعى ؟

يوسف القعيد :

إنى أحمل القرية معى أينما حللت ، فمصر كلها قرية كبيرة واسعة . وفى القاهرة أقابل ريفيين كثيرين ، ولا أستطيع أن أحدد أين تبدأ القرية ، وأين تنتهى المدينة إن القرية هى مصر بقيمها وأصالتها وبساطتها .

اعتدال عثمان :

أعتقد أننا بهذا قد غطينا معظم الجوانب الخاصة بالرواية المعاصرة ، ونحن نشكر لكم حرصكم على الحضور ، ومساهمتكم فى مناقشة قضايا الرواية المصرية ونتمنى أن يزداد إنتاجكم خصبا بما يثرى الرواية العربية ، ويصل بها إلى آفاق عالمية

ألف الروائي من خلال تجاربهم

- يحيى حقي
- نجيب محفوظ
- إحسان عبد القدوس
- فتحي غانم
- يوسف إدريس
- إدوار الخراط

إعداد :
أحمد بدوي

يحيى حقي

س : حبي وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصي . قراءة وكتابة ؟

ح : احب ـ قبل كل شيء ـ ان اسمه إلى ان ما سأقوله هو مجموعة من الأشياء ـ ولا أقول الآراء ـ غير مستمدة مطلقا من كتب في النقد أو التنظير أو التاريخ الادبي . بل هي ثمرة تجارب ذاتية ومعاناة حقيقية مصرية بلحظة الإبداع وهذه المعاناة تنقسم إلى مستويات مختلفة . تكون في المستوى الأعلى في صراع مع الفن في مفهومه الأعم والأشمل . وفي المستوى الأدنى في صراع مع الشكل واللغة . وهذا ما اسميه بالصنعة . ولابد أن أنبه إلى أنه لا عيب ولا صنعة . الصنعة هي غريزة الفن . وحيثما تنقع الصنعة لذة الإتقان تلتحق بالفن في القمة وفي الصنعة . هذه هي الصراعات التي أحس بها . والتي أريد ان اعبر بها هنا . وانا اعتقدها بالنسبة إلى اهم شيء . لأني من هذا الزاد آكل . ومن هذا الزاد أريد أن اعطي الآخرين . وهذا الصراع ينتهي في عندما افرغ من الكتابة إلى حالة تشبه اللاهية . كأني مستاح إلى وقت كي اعود إلى حالة الطعام السابق الذي كنت قد انفصلت عنه . ولكني في اعماق النفس شعورا ايضا بالذنب . فلماذا ؟ لإثبات قدرتي على تحقيق الذات ؟ وعلى التغير إلى حد ما . وعلى التعرف بي ، أنا ، في مواجهة الكتابات التي لا ، أنا ، لها . هذه هي الأبحاث التي نهمني . إني لا ابحث في الكتب عن نظرية في النقد أو في التاريخ أو في الإبداع . ولكني أبحث عن مؤلف مبدع يروي لي ما حاله في لحظة الإبداع . ومن حسن الحظ ان المكتبة العربية مليئة بذلك . وحتى بعض الكتب التي ضاعت مني مع الأسف . وقد ضاعت كلها تقريبا . واسبي البحث بإيراد ملاحظات اكثر كتاب القصة في انجلترا وفي فرنسا عن لحظة الإبداع ومعاناتهم في هذا الباب . وفي مصر ـ مع الأسف الشديد ـ ليس لدينا مثل هذه الشهادات . وأتمنى في الحقيقة من كبار كتابنا أن يفتحوا لنا قلوبهم ، وأن يكشفوا لنا عن عالمهم في لحظات الإبداع . وكيف يكتبون وقد قام الدكتور مصطفى سويف منذ سنوات غير قليلة بمحاولة جميلة جدا لاستجوابهم . ولكن هذه المحاولة مضى عليها من الوقت ما يحق بعده ان نحاول تجديدها

يوجد في المكتبة العربية تعبير اسميه تعبيرا مباشرا عن حالة الإبداع عند الكاتب والمؤلف ، وهو ان يروي لنا تجاربه . وهناك تعبير بشكل آخر هو أن يضمن الكاتب عملا أدبيا شيئا من نفسه . حبيا يتكلم عن فنان فيجعله بطل إحدى رواياته . ويشرح لنا حالته النفسية . ونحن نفهم ـ إلى حد ما ـ أنه يتحدث عن نفسه . ومن أحسن الأمثلة التي سعدت بها جدا في حياتي أني قرأت «توماس مان» . وله عملان مهمان جدا في هذا الباب . أولهما رواية اسمها «تونيو كروجر» وقد أثرت مرحلتها . وفيها يصف حالة الشاعر وهو يجري خلال المجتمعات . ما المستويات التي يتحرك فيها المجتمع ويتحرك فيها الفنان ؟ الفنان له اتصالات أخرى بعوالم اخرى . والمجتمع يتحدث عن أشياء أخرى . وحيثما يتقابل الاثنان يصطدمان . ليس هناك قتال ولكن الشاعر يحتاج إلى ان يحتفظ بسريته . الا يفضح نفسه . والا يطالب بأن يقول شعرا في كل محفل يحضره ، وأن يسمى أنه شاعر . لأن لذته الحقيقية هي في ان يعامله الناس على أنه واحد منهم . ولكنه في الحقيقة فنان ومتميز والرواية الثانية التي كتبها هي رواية «الموت في السنغافية» . يصور لنا فيها ماساة فظيعة جدا . هي ماساة الفنان الذي احس في وقت من الأوقات انه يكتب كتابة لو امتحنها لقال إنها جيدة ولكن صوتا في قلبه يقول أن ليس هذا ما يريد . وهذا هو الانتحار . أو الموت في السنغافية

س : كان يبحث عن الجمال المطلق ؟

ح : بالضبط . وبدا يحس أنه احمق . وانه انسي . وهذه هي ماساة الفنان ولذلك نجد في هذه الايام من الكتاب من يقول إنه اعتزل . وهذه نعمة . لانه شعر بانه يضيع ويريد من كل كلمة يكتبها ان يشعر بأنها تطابق حقا حالته النفسية العليا وليست مجرد كتابة تجاريه . والمثال الثالث وهو من ابدع ما يكون ، ان الأستاذ حلمي مراد اخرج لنا روايته «دكتور ربهاجو» لباسترناك وهي احتل الإسراع في إخراجها قسم الكتاب إلى فصول . واعطى كل فصل لأحد المترجمين . وكان من حظي ان ترجمت فصلا من اصعب فصول هذه الرواية يصف لنا الدكتور وبهاجو وقد سافر وابتعد عن حبيبته وهو في مزرعة منعزلة في الريف يجلس مساء ليكتب شعرا فيجد ان الأفكار قد تزاحمت عليه . والكلمات قد حرجت مضجعه مجلجلة رنانة . ويشعر بضغط شديدة جدا . لانه استطاع أن يبدع هكذا وبنام ثم يصحو . ثم يقرأ ما كتبه ويتساءل ما هذه الطلسمة ؟ ما هذا الرين ؟ هذا كله جلجلة . انا أريد ان اخفف من حدة النغمة شيئا ما . اريد الهمس . أنا لا اريد الجلجلة الكلمات حدسي . هذا الفصل بالنسبة لي خلاصة تجاربي الذاتية . كأني والله في مثل هذا الموقف . لان هذا الموقف مر في مرارا وتكرارا .

والصراع الذي أتحدث عنه صراع مزدوج مع اللغة ومع الشعر . والصراع مع اللغة هو تقريبا هوام حياتي ، لأني اعتقد انه لا إبداع إلا من خلال اللغة . والإبداع هو الكشف عن عبقرية اللغة . وسنتحدث عن ذلك فيما بعد ولكن الصراع من حيث اللغة له ايضا في المكتبة العربية أبحاث متعددة . وكان لدي كتاب مهم جدا عبر أنه قد ضاع مني للاسف . جاء فيه بروفات الطباعة عند أفونسو دي مارانث . النص الذي اوصله المؤلف اول الأمر إلى المطبعة فعاد إليه مسودة . ثم تصحيح لمارانث هذه المسودة مرة ثانية وثالثة

ومهما تعمد انه تبحر في الإضافة . وتبحر في انه عاد فحذف ما اضافه ليعود بالنص إلى ما كان عليه من قبل . ومن هنا نقف على حقيقة الصراع بين مارانث واللغة . وطبعا هذا صراع ايضا مع الفكرة . ولكنه يتمثل في كيفية التعبير عن الفكرة باللغة . وللاسف ليس لدينا مثل هذه الأبحاث . وليس لدينا في المكتبة العامة أية مراجع لكتابات خط اليد لكتابنا . وقد كنت اتمنى أن يكون لدى الهيئة العامة للكتاب سلطة على كل مطبعة تقتضي إيداعها مسودات وتصحيحات كبار الكتاب . بدلا من أن تلقى في سلة المهملات . لأن هذا حره من عملية الإبداع

س : هذا يذكرنا بمصيدة الأرض الخراب لإليوت . حيث ظهرت تصحيحات إزرا باوند .

ح : هذا يقتضي الحصول على إذن من المؤلف أو من ورثته . لأنا نريد مراجع

من هذا النوع لنرجع إليها عند اللزوم . والمسألة في الحقيقة ليست صراعا مع اللغة . بل صراعا مع الفكر . ولكنه يتمثل في شكل صراع مع اللغة وكما قلت لك في مثال باسرياك . فإن أكثر خطر في هذا الباب أن يتبين لنا بعد كل الأمثلة التي ذكرتها أن هناك ألفاظا خادعة ومخادعة وكأنها ناشرة بالكتاب . نحيط به ونوحي إليه أنها احس لفظ وهي كاذبة . وحقيقة أحس وأنا أكتب أني منذ جلست إلى الورق لم كثيرا من الألفاظ قد اخاط بي . وكان كلا منها يقول لي إنه احس من غيره . وهكذا اظل في صراع غريب ولكن الكاتب يجب ان ينتبه إلى ان كثرة الحك تحرق الورق . وانه لابد من وجود بعض حي ومبولة وبيت . وإلا يتعصب الكاتب عرقا وهو يعمل يجب أن تكون له عين واعية . وانتباه شديد للاحتياط . ولكن دون حذلقة ودون عسر . فيجب لا نريد عسرا في التعبير فقد يسبق النعب مشقه ولكنه يجب الا يكون عسيرا . يعني ان اصل إلى اليسر من خلال العسر وأسوق مثلا من امثلة خداع الالفاظ في صديق عزيز واستاذ كبير . كنت اقرأ له قصة فيها وصف لقاء حبيب خطيبته على كوبرى قصر النيل . وكيف ان اللقاء تم في وسط الكوبرى تماما . فعلت له مسائلا هل قست المسافه بالضبط ؟ وهل قرأت هذا النص بعد أن كتبته ؟ الحق ان الأمر يتطلب من كل كاتب بعد ان يفرغ من خطته الاعمال الجاش أن يقرأ عمله بعين الغريب وقد كتبت هذا في كتابي « صبح الموم » . وهو من كتبي المهمه لأن الكاتب لو قرأ بعضه في لحظه التعقل . وليس في وقت حمود الخلق . فسوف يساءل ايضا لماذا لم يكن اللقاء في الثلث مثلا ؟ وهل دوره ان يقيس الكوبري ؟ . من أين جاء هذا الخطأ ؟ من زيف الألفاظ . لأن الكاتب عندما قال « في وسط الكوبري » احس بانها مقطوعه شيئا ما . فراى ان « تماما » تعطيها بعض حلوة ولذلك اقول . « يصبحي ان يقفل الكاتب فمه تماما بالمصة والمفتاح وهو يكتب . أو حتى يضع فمه سداده اقوى من سدادة (قدر العول المدمس) . هل تمنع هذا عملية الخلق ؟ للاسف الشديد لا . وقد ثبت علميا ان اخيال الصوتية تتحرك عندما نفكر . وهذا شيء غريب . ان يقدر للانسان أن يكون دمه محبوسا في لحمه والسؤال المحير هو هل يستطيع ان يفكر بغير لغة ؟ وهل هناك افكار تسبق اللغة وتطو عليها ؟ اما اعتقد ان ذلك يحدث . وأحس بشيء من الخوف والوحل والخوف حينما اشعر وكاني محروم ايضا من حيز اشتاق ان أصل إليه . وكاني غير راض عن درجة استيعاب اللغه للمشاعر المختلفة التي تحتش بها النفس الشريفة ولذلك عند عبد المصوفة شطحات لغوية وأشياء من هذا القبيل ولابد فعلى الكاتب ان يعلق فمه تماما . فليس له علاقة بربين الكلمات ولا بصوتها . فوظيفته هنا ان يجدد المعنى الذي يريد ان يقوله . وأن يختار الكلمة التي تنطبق على هذا المعنى . دون وبادة أو نقصان والغريب انه عندما يفعل ذلك ويجد هذه الألفاظ فإنه يدرك أنها تحمعت على شكل موسيقى جميل في حد ذاتها . هذا التآلف في المعنى لابد أن يسحم مع التآلف في الربين نفسه . لأن الموسيقى تنبع هنا من التآلف في المعنى ، لا من التآلف في بعض الحروف ومخارج الكلمة . ولكن الموسيقى داخلية واللغة قادرة على ذلك . وهذا من أعجب عجائب اللغة أما الصراع مع الفن فالمصيبة الكبرى ان كتاب القصة والمسرحيات وعيرها نعى عليهم كثيرا هناك نظريات عديده كثيرة تناولها أساتذة الجامعات أن الفن تفرع أولا إلى فن القول والفن والشكل والرسم ، ثم تفرع فن القول إلى الشعر والنثر وهكذا . وعندما وصلنا إلى آخر الفروع والقوالب تمت أبحاث كثيرة لتحديد الفوالب ووضع شروطها ومع هذا في الوقت ذاته برزت الصلة بين القالب الأخير والشيء الأصلي وهو الفن . عشنا لدى بعض كتاب القصة عندما (مراعاة منهم لقول النقاد عن وجوب أن تكون للقصة بداية ونهاية وغيره) تصور أن القصة من الممكن أن تستوعب هذه الشروط ولا تكون قصة أبدا ، بل تكون نحتا اجتماعيا أو أي شيء آخر ولكني أريد هذه الفروع الا تقطع صلتها بالأصل الأكبر وهو الفن ، لأن الأساس هو أنا نكتب الفن في شكل قصه او مسرحية ، وليس قصة أو مسرحية فقط . لأن الفن محاولة ووحية قبل ان يكون محاولة عقلية للانفعالات في ملكوت الله . ومحاولة ايضا للتظهير والسمو فالتعبير عن القدرات الروحية هو الفن وهذا يخلط عندي إلى حد ما بشعور مأسوي يرتبط في ذهني بقدر الإيمان والبكاء على قدر الإنسان ، والوقوف أمام قدر الإنسان موقف التسليم تارة . والاصطراع تارة أخرى . والتساؤل ثالثة . وهكذا وبشكل عام الرثاء للانسان . وكل هذا جعلني أفضل القصة القصيرة على الرواية . لأن الرواية تتسع إلى بحث احياهي وأشياء من هذا القبيل . أما القصة القصيره عندما تشغل نفسها بذلك فهي تمد يدها إلى يد الشعر ولذلك فإني اشترط في القصة القصيرة نغمه شعرية لا أطلبها في الرواية فالرواية عمل ممتد . أما القصة القصيرة فيجب تكثيف . ويجب ان يكون فيها نغمه شاعريه . وأنا اعتقد شكلا عربيا جدا للقصة ، هو الا تكون استمراوية . بل استدارية كرويه . اي إني أريد من القصة القصيرة ان تعطي شعورا بأنها قد عجنت على شكل كره بعضها آخذ بعضا . وبعضها يغمض إلى بعض . فلا يكاد يعرف اولها من آخرها من حيث الصياغه

س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصي ؟

ج : أحمد الله سبحانه وتعالى مرارا وتكرارا أني ولدت في اسرة تحب الكتب . وتهتم بالأدب والشعر . وتهتم أيضا بالكلمة الصحيحة في مكانها الصحيح وقد وجدت بعض افراد اسرتنا يعتقدون المناحرات عن طريق كتابة رسائل الكتاب فجرد أنهم يريدون أن يبدعوا في هذه الرسائل التي تاخذ شكلا أدبيا جميلا وقد كانت والدتي تقرأ وتكتب . وكنا نقرأ ديوان المنفلوطي وكل ما يصل إليه من كتب . وقصائد شوقي كانت تدخل بيتنا وكثيرا ما كنا نحفظه وقد كنت في ذلك الوقت في التاسعة أو التاسعه من عمري وقد بدأت محاولاتي في الكتابة وانا في أواخر مرحلة دراستي الثانوية او بدايه دراستي للحقوق ، ولكني لم احاول كتابة الشعر . لأن الشعر في الحقيقه بالنسبة لي هو قمة الفنون . ولا تماس عظمته بأي فن آخر وأنا مستعد لأن اصبح القصة أو الرواية في كبيس واقفها في البحر فتاتي شعرا . لأن الشعر هو خلاصة التراث . وهو الفن الحقيقي وأنا لم اكتب الشعر ولم اكتب المسرحية . لماذا ؟ يجب أن يعرف كل كاتب حدود مقدرته فمثلا نحن نعرف ونرهو تقديرة توفيق الحكيم في الحوار . وهو يقول هذا . اما انا فليس عندي موهبة الحوار . إني ألزم ما اقترن الله عليه وهو التأمل والوصف وأكثر فني هو وصف الأشخاص والاشياء . وأحسن في هذا الوصف حواسي الخمس جميعها لأكمل الصورة . وقراءه قصصي تتضح فيها حاسة الشم بدرجه كبيرة وهذا غير مقصود . وأنا عند الكتابه لا احس اني أتجه من ذلك وسيلة ، ولكن تجرد الصدق فعندما أتحول مثلا في الغورية ، هل يمكن ان أصف نفسي وأنا أسير في الغوريه دون أن أساول واتحه الحي ؟ وهذا يحدث بالنسبه للقصص التي تدور في الأماكن التي تتطلب استخدام حاسة الشم فيها

س : كيف يبدأ مشروع الرواية في عملك . وهل يبدأ من فكره أو من حدث او من شخصيه ؟ وإذا اختلفت البدايات لذلك فما ؟ وما أثر ذلك في اسلوب السرد ؟

ج هذه الأسئلة تعكس نوعا من التأليف لا أحبه . وهو التأليف بالتقسيمات باب أول وباب ثاني . وبالتعمد على التخطيط ليس في الفن مثل هذا التخطيط أبدا . فلا نستطيع أن نقول إننا بدأنا بفكرة أو بشخصية أو بغير ذلك ، لأن هذا فيه فصل لهذه عن تلك وأنا أرجو من الكتاب الشباب عند خروجهم من صاونهم أن يسموا انهم يكتبون القصص . وإلا فسوف يضيعون حياتهم بأنفسهم . لأنهم لو عمدوا عمداً إلى التأمل مرغم أن هذا يلهمهم في كتابه القصة ، فلن يروا شيئا . وما سيرونه لن يلهمهم في كل

الظروف . إلا إذا توافرت شروط معينة وإذن فعليهم عندما يخرجون من بيوتهم أن ينسوا تماما مهمتهم . وأن يحملوا من أنفسهم آلة تصوير مصوحة . تسجل كل شيء . والله اعلم بما يحدث بعد ذلك . واشرط أيضا ان يبدأ الكتاب الشباب بالتجربة الذاتية . حتى يصدق ذلك على القصة بقدر الصدق . وهي عنصر مهم . وأن يتركوا الخيالات الاخرى إلى وقت ما فيما بعد . لأن من الخطأ ان نطلب من كتاب القصص ألا يصوروا إلا عن تجاربهم الذاتية فقط . إذ إن ذلك يحصرهم في محيط ولى زمن ولى مكان . والفنان يتمتع باعجب موهبة وهي الحدس . فمثلا شيكسبير عبر لنا عن اغلب العواطف . فهل يعني ذلك انه قد عانى كل ما عبر عنه ؟ بالطبع لا . ولكن ما حدث هو انه يقول لنفسه لو كنت مكان هذا الزوج العبور فماذا عساني أن أفعل ؟ فوضع نفسه في تجاوزة هذا الزوج — وبسبب سعة روحه وفهمه للإنسانية . يستطيع بالحدس أن يكون هو الزوج العبور الذي عبر عنه . ومن هنا أطلب من شباب الكتاب أن يحاولوا هذا الحدث لفترة متقدمة بوعا ما حتى يملكوا ادواتهم في التعبير عن التجربة الذاتية . ولتتقدم هم الاشكال ثم بعد ذلك يكتبون ما يشاءون .

س ولكن الحدس ليس مما يكتسب . بل شيء يوجد عند البعض ولا يوجد

ج ولكنه يجري بالاطلاع ومخالطة الناس . وتأمل الناس والحياة أيضا — فإذا ما كان الإنسان في مكان ورأى ووعى عبورا فإنه بتأمله في كل ما يصدر عنه مما يعبر عن غيره ومن القصص المولمة لنفسي أن فلوبير الذي كتب مدام بوفاري ، تسلم يوما ما خطابا من صديق له يقول فيه إن امه تموت . وإنه جلس إلى نوافذها يتأمل هذا المنظر . فإذا بفلوبير يرد عليه — بالحرف حظك . لقد أتاح لك ذلك المولى مشهدا تتأمله . ولابد أن يأتي اليوم الذي تحب ان تصف فيه مثل هذا المشهد ، وما يزعجني هو أن الصديق كان يروي واقعة موت أمه . إلا أن فلوبير لم يفكر في الواقعة إلا من زاوية الفن . وأنها أتاحت له تجربة صادقة ولكن الفن إذا كان هذا هو موقفه أمام الحواس النفسية فلا كان . ولبذهب إلى الجحيم

س كل ما في الامر أنه أراد إلى توظيف كل شيء في الحياة لخدمته هو

ج هذه آلية رديئة . بل وربوية ايضا . لأنه يتناهى بالإنسانية الحرة من الحياة وليس كلها . ولذلك فلابد أن نفهم أولا ما الفن القصصي ؟ لأننا لانزال نكتب القصص . في قوانين الكتب التي تأتي من بلاد مثل انجلترا يقسمونها إلى fiction and non fiction وكان المفروض إضافة إلى باب إلحاذي اصلا وهو الـ fiction وجانب آخر non fiction علم يقولوا مثلا تاريخ وبيوجرافيا وأشياء من هذا القبيل . ولكن fiction and non fiction وما معنى fiction ؟ بالبحث في القاموس نجد ان معناها «الحيلة» . مثل أن يأخذ المرء قطعة من خشب فيشكلها «قارة» او شيئا مثل ذلك فالفن إنهام مطلبه الحقيقة . وهذا هو الشعور الذي ينتابني عندما اكتب . مثل عنصر سكر الذي عندما يربط بلورة في خيط ويضعها في محلول سكري مركز فتتجمع البلورات حول البلورة الأصلية المعلقة . مكونة شكلا هذا بالضبط ما اتصوره في لحظة من اللحظات . وأحس أنه حدث . وهو أن فكرة ما تكونت في داخلي بحيث أثق ثقة كاملة بأنها واضحة كل الوضوح . ومشكلة جميع تعاصيلها . ولكن ما شكلها ؟ لا ادري . ولكني احس في قرارة نفسي بأنه قد وجدت . مع أني لا أرى ملامحها وكل دوري بعد ذلك هو ان اكتشف هذه الملامح شيئا فشيئا إلى أن أصل في آخر الأمر إلى حال كأني لراها فيه . فأقول نعم . إن هذا ما أحسست به

س إذن هي عملية غوص إلى داخل النفس بدون تكلف ؟

ج هي عملية بحث عن شيء موجود . وطريق الوصول إليه هو ادوب الكاتب . تماما مثل النحار الذي يمسك بقطعة من الخشب يحاول أن يصنع منها تمثالا أو اي شيء آخر ومن ثم فإن كل عمل فني في نظري مسبوق بكلمة «كأن» . حتى التصوير والنحت فأنا لا أصف العمل كما هو بل أصفه كأني أراه هكذا . ولكن نسخة «كأن» هي الحقيقة وأؤكد ما قلته من قبل من أن الفن إنهام مطلقه الحقيقة

أما كيف يبدأ مشروع الرواية ؟ فأنا أعلق أهمية كبيرة جدا على أول كلمة في القصة . لأن مشكلة القصة كلها تنحصر في أول كلمة . كيف أبدأ القصة وبأي كلمة وفي اي وضع . هذا مهم جدا . وقد تعلمت أيضا لا من ناقد بل من الكاتب سومرست موم . الذي نصح بأن نبدأ القصة — إذا كان ذلك في الإمكان — بفعل يدل على الحركة . لأن هذا يلحق — على الفور — حركة على القصة . وهناك أسلوبان لكتابة القصة الأول هو «كنت عندهم ثم حدث» . والآخر هو أن تقول «تعال ننظر إليهم من ثقب الباب دون أن يروننا — نرى ماذا يحدث الآن» . وهذا هو الباب الذي نخرج فيه المؤلف من القصة . ويسحق وجود الشخصية . ونجعل الفعل المضارع محل الفعل الماضي لأن الفعل المضارع يدل على الحركة المستمرة وحتى إذا بدأوا بفعل ماضي فعليهم ان يرجعوا بسرعة إلى الفعل المضارع لأنه كلما اسرع بالعودة من الماضي إلى المضارع كان خيرا لإحساسها بالحركة وقد كتبت بعض فصولي متعمدا واما اسير خطوة عسكرية في الشارع . لاني أقصد أن اقص في الاسلوب البطيء والحركة والتدفق

وأما مسألة اختلاف الشخصيات واثرها في أسلوب التصيد فقد قلت من قبل إن القصة عندما تولد فإنها تتكون لحظة ولادتها . وتأخذ ملامحها وشكلها الكلي

س يعني تشرح في كتابة الرواية ؟ وهل تعد حصص ما قبل هذا الشروع . من العناصر التي يتم بعد هذا التحضير ؟ وهل تعدل عما بعد أحيانا من هذا التحضير ؟ من «كذلك» ؟

ج ليس هناك شخص اثق من كلمة التخطيط . فأنا لا أحبه أبدا . لا في حياتي ولا في فني . ولا في أي نشاط من أنشطة حياتي . وأنا في تخطيط حياتي الفردي أسير بأسلوب «حلها على الله»

س هل تلتزم في كتابة الرواية بالقواعد السائدة هذا الحين ؟ وما موقفك النظري والعملي من هذه القضية ؟

ج يخيل إلي أن الكاتب الحقيقي المهم فنيا يعبر إلا إذا كان يكتب اتجاها اجتماعيا لكنه إذا كان مرتبطا بمفهوم الفن عامة وأنه بعد هذا تعبيرا عن نفسه . فإنه لا يعبر

س . بدون «كذلك» لا يلتزم بقواعد الرواية ؟

ج ويجب الا يلتزم وانه اقول دائما كلمة واكررها . وهي ان الفنان كالطفل . ولكن الطفل يكسر اللعبة من اجل أن يعرف . والفنان يعرف اللعبة من اجل أن يكسرها والحركة الأدبية ما هي إلا محاولات للتجديد . وليس من المعقول ان يكون الفرد السابع عشر هو الفرد الثامن عشر . ولا التاسع عشر هو الفرد العشرين لكن هذا التغير او التحول يجب الا يحدثا . لان معظم من يطالبه هو اتصال هذه الأشكال بالنفس وماداه هذا الاتصال فانه فلا يحل للحروف ويقال عني إني ناقد تأثري . ولم يعترف في النقاد الكبار من اصالة الحاسة . ويظن في النقد ان النقد عمل ادبي . بمعنى ان المقال النقدي يجب ان يعطي القارئ نفس المتعة كالعمل الادبي . وثانيا لا احب أن اقتصر على قالب واحد . فمثلا اصحاب اليسار يكتبون عن الالتزام او عدمه . وآخرون يكتبون عن الجماليات أو عيوبها . ولكني اتناول العمل في ذاته . وأرى من ابن مأخذه — فإذا كان له براعة في تفصيل الحوادث وترتيبها تكلمت عن صنعة الرواية . وكيف يقص القاص الحكاية . وان

أبدي براعة في عكس القضايا الاجتماعية بدرسه من حيث الدلالة الاجتماعية . وما المانع من أن تجمع كل هذه الجوانب في نقد واحد ؟ وهذا ما أسميه بالنقد الشمولي بمعنى انى اتطلب من النقد أن يكون عملا أدبيا . وأن يسير نحو الشمولية بأن يتناول الكتاب من جميع نواحيه مع التركيز على الناحية التي يبرز فيها .

س هي تكون أنت الراوي مباشرة بضمير المتكلم ؟ ومتى تكون الراوي الذي يقف خارج الرواية ؟ ولم ؟ وهل يتداخل هذان الأسلوبان أحيانا لديك ؟ وكيف ؟ وما الهدف من ذلك ؟

ج هذا موضوع مهم جدا . وأحمد الله أن وجه إلي هذا السؤال . أما متى يستعمل ضمير المتكلم أو الغائب في القصة فهذا يرجع إلى طبيعة القصة دائما وهناك كاتب كبير جدا في مصر ، لا اريد ذكر اسمه . كتب رواية بهذا المعنى شاب مصري تعرف هناك إنجليزية فتاة ، إليها إساءة بالغة . مع أنها ظلت عليه القلب . تخلص له الحب وقد استعمل فيها ضمير المتكلم . وأراد ان يقول إنه رجل وطني . وإنه آثر وطنه على روحه . ولكن هذا يعني أنه ليس آدميا وليس إنسانا فكيف تمكن للقارئ ان يتعاطف معه وهو على هذا الخلق كان من الواجب هنا أن يكون التعبير بضمير الغائب والأسلم في كل الأحوال أن يستعمل ضمير الغائب . حتى يتيح للكاتب نوعا من التحرر غير المباشر . كما يسمح بظهور العنصر الساخر . فيصبح له أكثر من باب للدخول إلى موضوع القصة وتحريك شخصياتها بشكل أفضل ولكن ـ كما يعلم كل ليس هناك قواعد في الفن . فالفن يعلو على جميع القواعد . وكل ما نلزمه به قد يكون باطلا في وضع من الأوضاع او في مكان من الأمكنة

أما موضوع التداخل بين الأسلوبين أحيانا . فكلنا نقرأ الرواية وأمامنا أكثر من أسلوب . أسلوب السرد وأسلوب الحوار . وأسلوب الوصف . وأسلوب الشعور الداخلي وبراعة الكاتب هي في ان يستخدم هذه الأساليب كلا في مكانه . وأن يبادر بها . فينتقل من الوصف إلى الحوار إلى الشعور الداخلي . وهكذا . ولكن يجب مراعاة ما يتطلبه الموضع ـ واستاذ هذا الفن ـ حقيقة ـ هو تجيب محفوظ ويتأمل رواياته تتضح لنا براعته في استخدام كل هذه الوسائل . من حوار ووصف وشعور داخلي . أحسن استخدام . وفي براعة هائلة

س ما علاقتك بشخوصك الروائية ؟ وهل هم مخلوقاتك أم ان هم وجودا سابقا على وجودهم الروائي ؟ وما دواعي اهتمامك بهم ؟ ولماذا فرضوا انفسهم عليك ؟

ج كنت أرجو أن يجمي الله شبابنا الكتاب من امثال هذه الأبحاث لأنها تربكه في الحقيقة . وهذه الأبحاث تبدو لي نظرية تماما وليست في صميم الموضوع فكل كاتب يختلف عن الآخر كل لا يأس ولنتكلم عن وجود الشخصية اولا . احيانا يترك العمل الروائي اثرا يشعر بأن القارئ قرأ رواية ولكن شخصية معينة من شخصيات هذه الرواية هي التي تبقى في الذهن . وربما كانت هذه الشخصية اكثر صدقا من إنسان مخلوق واضرب مثلا لذلك بشخصية دون كيشوت . اكون في غاية الجاسة لو حللت الخيال من امثال دون كيشوت . تظهر ورد امامي واعرفهم واعاشرهم وانصتهم راسكولنكوف في الجريمة والعقاب شخصية واضحة امامي وضوحا شديدا . واذا انطلب في الأعمال الأدبية الكبرى . او حتى في القصص القصيرة الجيدة دور الشخصية التي تبقى في ذهن القارئ . ويصبح لها وجود حقيقي في دنيانا . فنحن إذا قمنا بإحصاء لسكان مصر فلابد ان نحصي ،كمال عبد الجواد ، ضمنهم لأنه يعيش معنا . ونحب ان يزيد العدد سكان هذه الأرض من هم اهم من تلك العناصر الناقصة التي تمثل بها الشوارع

أما بالنسبة للشخصيات التي كتبت عنها فهي كلها ،انا ، ولكن من جوانب مختلفة ـ وقد دهشت عندما كتبت كتاب ،صباح الورد ، لأن الشخصيات التي فيها لم تقاطعني في الحياة ـ ولم أعرف احدا منها وكذلك ليست فيها شخصية تمثل مزيجا من ثلاثة أشخاص أعرفهم مثلا . ولكن عندما ظهرت هذه الشخصيات على الورق دهشت دهشة شديدة جدا . وأحسست بهم إحساسا قويا . وكأني أراهم وأني العبن . وكأنهم يعرفوني . وكأني اعرفهم منذ زمن . وهذا شيء غريب . لأني اتوقع رؤية امثالهم في الشارع

س هل يضطر أحيانا ـ حين إلحاح هذه الشخصيات ـ إلى إحداث تغيير في بناء العمل القصصي ؟

ج كل مهنة ولها كلام يتداوله أهلها ـ كالشعراء ـ فيما بينهم . وكتاب القصة ـ مثلي ـ عندهم هذا . فرات كلاما لواحد منهم وحدته بذكر انه اضطر ـ في وسط الرواية ـ إلى تغيير ثيابها . لأن الشخصيات فرضت عليه هذا وكل هذا الكلام بصب وسويل وليس حقيقيا

س هل تعتقد أن الرواية التي تكتبها تحمل للقارئ قيمة معرفية من نوع خاص ؟

ج مطمحي الوحيد هو أن اعرفه بنفسه بوصفه إنسانا . وذلك بأن احمله يرى الشخصيات التي أكتب عنها . وظائفها . وماذا جرى لها ويتأمل ذلك ليزداد معرفة بنفسه

س هل تهدف رواياتك إلى تأصيل قيمة اجتماعية . أو مبدأ أخلاقي . أو رحبة نظر في الحياة والناس ؟

ج ابدا . غرضي الأوحد هو ان يربح القارئ من وقته يأكل ويشرب وينام ويقضي ضروراته . الى إنسان له اشواق روحيه . وطموحات ذهنية وعقلية . وان يكون آدميا لا آليا والمعركة الحقيقية التي قمت الأدب عندها إلى مدرسة بمارية تنادي بالالتزام . ومدرسة إلى حد ما حيالية إنما هي كلام أجوف . ورأيي ان الفن اولا تعبير فني . ولكن التعبير الذي هو ان تحاول ـ أولا وقبل ان تتقدم ـ أن تتواصل وان توحد . لان الفن هو اولا إيجاد الشخصية . ثم ليفعلوا ـ بعد ذلك ـ كما يحلو لهم إني لا اريد حيوانات بمارية او حيوانات صنعية . بل اريد ادميين بمارين وأدميين تجريبيين . بمعنى ان الإنسان يجب أن يتعامل مع قدراته كلها . ثم بعد ذلك يحدد فكره او مذهبه . وليكن ما يكون . بشرط أن يكون آدميا وإذا هم فعلوا ذلك فيها قام بينهم من صراع فسيكون هذا الصراع إنسانيا وإني انساءل ، باي حق يأتي المذهب ان يفرض حجرا على الأدب . ويتطلب مني هوراتي ان اتكلم عن الطبقات الكادحة ؟ أنا لست من الطبقات الكادحة . ولكني ملتزم في كل كلمة اكتبها خدمة اهل وطني . لأني اريد ان يتحولوا إلى أدميين تعني الكلمة . وان يعوا إنسانيتهم

س هل يفكر الذي يكتب له قصصك في تصويرك ؟ وهل يكتب عنك بقصد حصول ما في نفسك وأنت تكتب ؟ وهل تكتب له تأثير ما ـ وإن لكن غير مباشر ـ في تكتب ؟ وكيف ؟ ثم ان علاقتك بالناقد في تحدد على نحو ما ؟

ج في الحقيقة انا لي بحث في هذا الموضوع واوجه ان يوضع ردا على هذا السؤال وهذا البحث بعنوان ،لمن يكتب الكاتب ، قلت فيه بأني اعتد بعض عضوا منتسبا في ناد للكتاب يضم الأموات والأحياء ، وجميع الاجناس . اقول هم فيه إن ما يحدني جديرا بالانتساب إليهم هو ان اشعر لهم وفي الواقع فاني عندما اكتب لا اخاطب قارئا ولا شعبا ولا امة ولا عصرا ولا وطنا . بل اخاطب الكتاب الذين اريد الانضمام إليهم . واسالهم ،هل اعجبكم ما قلت ؟ وهل توافق كتاباتي إلى ان تحظى بالحسب إليكم عضوا في ناديكم ؟ كل امل ان ترضى كتاباتي الكتاب والنقاد والقراء . فالكتابة بالنسبة للكاتب نوع من الانضمام لا علاقة له بالرمس قبلا انما اسعى إلى قبلة الكتاب . ولما اكتب . وإذا وصلت إلى هذا المستوى

كان هذا صالحا لتلميذ الخامس ، ولكنهم لم يكونوا مقصودين عما أكتب . إن حواز مروري إليهم لابد أن يبدأ من هذا النادي

س . ما الشيء الذي تود حذفه في كتاباتك المستقبلة . ؟

ج . لقد انقطعت عن الكتابة منذ مدة . ولكني أتكلم . وأخشى أن أكون قد تحولت إلى ثرثار .

س . بالعكس . فأنا ألمس عندك روح فنان من طراز خاص . لا يحدد من أمس مهمته ، بل يرمي إلى نوع من الإشباع العالي الذي يهدف إلى معرفة الإنسان ومعرفة الذات .

ج . أطن أن هذا يكفي .

س . هل تحب أن تضيف شيئا استكشفته الآن من خلال تجربتك وترى له أهمية خاصة ؟

ج . هذا السؤال يفتح الباب إلى الحسرة . فقد فاتني أعمال كثيرة جدا كان يودي أن أكون قادرا على الوفاء بها كنت أتمنى أن اعترف بروائع في المكتبة العربية لا يتحدث أحد عنها

وأضرب لك مثلا بصديق ـ رحمه الله ـ الأستاذ حسن محمود . الذي ذكرته كصاحب فضل في المستوى الرفيع الذي بلغته مجلة الكاتب المصري . وله قصة رائعة منشورة في سلسلة اقرأ . اسمها ، الكاتب الصغير . وهي من روائع الأدب المصري التي لم يتحدث عنها أحد . ولقد كنت أريد أن أكتب عنها ، ولكني غير قادر الآن على الكتابة وهناك بعض الكتاب الذين تحصل مشاويعهم ، ولكن أحيانا أقابل بعض الكتاب فأطلب منهم أن يكتبوا عن كذا أو كذا . وكأني أريد أن يعمل غيري ما كنت أود أن أفعله أنا . والكتاب الذي هو كتاب إسماعيل مظهر ، صاحب القاموس ، وصاحب مجلة العصور . وهو كتاب جميل جدا في ترجمة حياته . اسمه ، تاريخ الشباب » . أطلب من الكتاب أن يقرؤوا هذا الكتاب وأن يروا ما فيه من جمال وهي

وأيضا من هواياتي أني أحب قراءة المراحل الأولى أو طفولة كل فن . فمثلا لا أحب قراءة المراحل الأخيرة للفن التصوير ، بل أحب قراءة كيف بدأ فن التصوير ، أو كيف بدأ الشعر العربي . أو كيف بدأت القصة ، أي مرحلة الطفولة ، لأن طفولة الفن فيها عنصر البراءة وقد كنت أتطلع للتأريخ لباكورة المسرح المصري . ولحسن الحظ تعرفت إلى شخص اسمه « شامل » ، كان صاحب فرقة مسرحية تتحول في الأرياف ، ووقفت في يدي مذكراته التي روى فيها حياته الفنية والوجدانية ، وكيف أصابه في وقت من الأوقات نوع من الانجذاب الروحي أو التصوف . وقد كنت أود أن اكتب عن شامل شيئا أو نوعا من الكتابة مثل البوجراف الأدبية فليس من الضروري أن أخرج جلدته وعندما تكون بين يدي حالة إنسانية واضحة . تستحق الاهتمام بها والعمل من أجل استخراج كل العواطف والمصادمات والملوعات وتشابك العلاقات بين البشر ، فإني لا أحد ما يمنعني من الكتابة عنها . ولكني على الرغم من رغبتي الشديدة في عمل هذا البحث ـ توقفت

ويبقى موضوع أخير نوجه الحديث عنه وهو موضوع التعبير بالعامية . والحق أني من عشاق العامية ـ والعامية لها أسلوبان أسلوب سوق خاص بالتعامل شراء وبيعا وما إلى ذلك ، وهذا لا قيمة له . وأسلوب عامية أدبية تجده في الأغاني الشعبية التي تخرج من صميم الشعب . كالموانيل والأغاني . مثل « يا وابور الساعة اتاشر » و« يا بحلتين » و« اتمطري يا ربة » . إلخ . ومن حيث إني أعي الدقة في التعبير فإني كلما وقفت على معنى لا أجد لفظا في الفصحى يعبر عنه كما أريد ، ووجدته في العامية . أخذته . والغريب أني لا أشعر وأنا أنتقل من الفصحى إلى العامية . لأني أنطلق في عندما أكتب . ولأني أقطع علاقتي بكل شيء . إلا بمطلب واحد . هو الصدق ودقة التعبير . وأنا أعتقد أننا الآن وصلنا إلى اللغة المتوسطة وهي التي أسميها لغة الصحافة . وهي لغة عربية قادرة على التعبير عن جميع المشاكل وهذه اللغة الوسطى متقدمة في باب العلوم . ولكنها في باب الأدب والفن تحتاج إلى التأني واختيار الألفاظ الجميلة ، حتى وإن كانت من العامية .

نجيب محفوظ

س . متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصي قراءة وكتابة ؟ وما الدوافع والظروف التي كانت وراء هذا الاهتمام ؟

ج . بدأ اهتمامي بالفن القصصي بطريق المصادفة منذ مرحلة الدراسة الابتدائية ، عندما رأيت صديقا لي في الماء إحدى فترات الراحة بالمدرسة ، يقرأ كتيبا صغيرا كان يباع بمحلات مليمات ، وهو عبارة عن قصة بوليسية بعنوان « بن حورون » . وقد أعجبت الكتيب منه بعد أن انتهى من قراءته . وكان هذا أول شيء ، اقرؤه في حياتي خارج الحقل التعليمي هذا هو مدخلي إلى عالم القراءة الخارجية الذي بدأت منه التعرف على مايسمى « القصة المكتوبة » ، لأني كنت من قبل قد سمعت كثيرا من القصص الشعبية في البيوت ومنذ ذلك اليوم دخلت عالم القراءة ، فقرأت بقية السلسلة ، وقصة حورون الأب ، حيث لم يكن هناك أدب للأطفال

أما الكتابة فقد بدأت كتابة خاصة لاعلاقة لها بالنشر وذلك أني في قراءاتي ـ فيما أظن ـ تدرجت من الروايات البوليسية إلى قصص المغامرات ، ومنها إلى ما كان ينشر في الأهرام من روايات مترجمة . وبعد قراءة الرواية كنت أعيد كتابتها في جوها الأصلي بعد أن تكون قد رسخت في ذهني . فإذا كانت الرواية مثلا تدور أحداثها في انجلترا أو في أي مكان آخر كنت أكتبها كما هي ، بهدف الاستمتاع

وأما الدوافع والظروف التي كانت وراء هذا الاهتمام فلم تكن أكثر من توافر وقت فراغ أكثر من أربعة أو خمسة أشهر في العطلة الصيفية ، كنت أقضيها في القراءة ، وفي هذا النوع من التأليف المريح

س . لماذا اخترت إطار القصص دون غيره من أشكال التعبير الأدبي ؟ وهل يرجع هذا إلى استعداد خاص ؟ وكيف تشرح هذا الاستعداد ؟ وهل يرجع هذا الاختيار إلى مزية أو مزايا خاصة لهذا الإطار ؟ وما هي ؟

ج السؤال على هذا النحو يفترض درجة من الوعي عند الاختيار والواقع أن اتصالي بالأدب الحاد قد جاء عن طريق المسرح قبل السينما ، لأن عصرنا كان عصرا مسرحيا ، فقد كنا نذهب إلى المسارح مع آبائنا . ولذلك فقد وأينا المسرح الحاد قبل أن نقرأ الرواية الحادة ، لأن الروايات التي ذكرتها في أول الحديث لا تعد من الأدب الحاد ثم دخلت السينما حياتنا ، ولو وجهت إلى ماشئناه في بيوتنا من قصص ، وما قدمته السينما من حكايات ، لوجدناها كلها أقرب إلى الروايات منها إلى المسرح ـ هذه ناحية والناحية الأخرى أن الكاتب عندما يكتب ـ لنفسه أول الأمر ـ رواية فمن الممكن أن يعرضها على أخيه الأصغر أو الأكبر أو على صديقه لقراءتها ولكن المسرحية في حاجة إلى نوع من العرض بشكل آخر . ولا أعتقد أن عندي إجابة عن هذا السؤال أكثر من ذلك ، فلم تكن هناك أسباب واعية أو اختيار واع بين هذا النوع أو ذاك . ولم يكن هناك تفكير أو موازنة بين كتابة المسرحية والرواية كفن ، من حيث العرض والصعوبات الخارجية

س . هل يمكن القول : إن ذلك قد حدث نسخة للمناخ العام الذي كان موجودا ؟

ج نعم . المناخ ، وربما الاستعداد أيضا . وكذلك لأن عملية الحكاية أفضل من الحوار .

س : وهل كان ذلك لأن الحكاية تتيح فرصة أفضل للتعبير عن القص ، على العكس من المسرح ؟

ج هذا السؤال يتصل بدرجة من الثقافة لم تكن متاحة لي

س : ربما كان ذلك في السنوات الأولى من التجربة ، ولكن الكاتب ـ عندما يوغل في التجربة ـ يكتسب قدرة على التفكير والتحليل ، وذلك بعد أن يكون قد اختار عن وعي ، لأن الاختيار يكون تلقائيا في بادئ الأمر

ج الانطوائيون مثلا ـ وأعتقد بدرجة كبيرة أني منهم ـ يفضلون الفن الروائي ، لأنه فردي ، ولأن الإنسان يقرؤه وحده ويتخيل ولكن المسرح في حاجة إلى جماهير تعيش به ويعيش بها .

س : وفيه أكثر من صوت ، وأكثر من حوار . ولكن الرواية فيها تأمل للذات أكثر

ج : بالضبط .. وفيها أيضا خيال وخلق

س . خلق عالم مواز قد لايكون متاحا للإنسان أن يعيشه في عالم الحقيقة .

ج بالضبط ولكن الأمر مختلف في المسرح : فنحن لا نخلق فيه شيئا ، بل نشاهد مايعرض أمامنا .

س : كيف يبدأ مشروع الرواية في نفسك ؟ هل يبدأ من فكرة ؟ أم يبدأ من حدث ؟ أم يبدأ من شخصية ؟ وإذا اختلفت البدايات لديك فلماذا ؟ وما أثر ذلك في أسلوب التنفيذ ؟

ج سؤال نظيف جدا . الواقع أن كتب الروايات التي تبدأ بحدث ، والتي تبدأ بشخصية ، والتي تبدأ بفكرة والأمر هنا ليس أمر تخطيط فأنا لا أقول إنه يجب البدء بفكرة أو بشخصية والمسألة لا تخرج عن كون المرء يعيش حياته ، وفيها يعرف الناس والأحداث قبل أن يعرف الأفكار . ومن علاقة المرء بالأحداث والأشخاص ، وما يمكن أن تثيره في نفسه من اهتمام ، أو من دهشة ، أو ما إلى ذلك ، يعتقد ، أو يقرر ، أنها تستحق الكتابة عنها والنتيجة واحدة ، فإذا بدأنا بحدث . لابد للشخصية أن تلعب دورا ، ولابد في النهاية أن تؤدي إلى فكرة وإذا بدأنا بالفكرة ، فلابد من خلق الأشخاص المناسبين لها وكذا الأحداث المناسبة لها وهناك من يقول إننا لو بدأنا من الحياة سعيا إلى الفكرة فإن ذلك أعظم طبيعة ، لأن السبيل الآخر فيه شيء من التكلف .. وليس هذا القول صحيحا ، فالتكلف يأتي من العجز لامن الأسلوب وقد بدأ من الفكرة وتأتي الرواية طبيعية تلقائية للغاية إذا ما أتقنا اختيار الأشخاص والأحداث ـ بحيث لا تظهر الفكرة مقصورة مكشوفة . فتظهر وكأنها شيء متكامل وطبيعي ، تتفاعل فيه الأحداث والأشخاص مصورة طبيعية ، تتفاعل مع الحياة . وإذا بدا الأمر على غير ذلك ، فلايعني هذا أن الرواية التي تبدأ بالفكرة من طبيعتها أن تكون كذلك . بل يرجع إلى أن اليد التي صنعتها لم تستطع أن تحكم صنعها بقبضتها الضبط الكافي

س أو أن الكاتب أو الأديب لم يستطع التحكم في أدواته

ج بالضبط ـ وتبدو الرواية وكأن هؤلاء الشخوص الذين نراهم يجدون هذه الفكرة ، وأن هذه الحياة ليست حياتهم الخاصة . أما مايتعلق بأثر ذلك في أسلوب التنفيذ فيتمثل في أنه لا يصح أن يظهر فرق في حالة بلوغ العمل إتقانه التام ولايغيب عن بالنا طبعا أن هناك فرقا في درجة حرارة الأسلوب في بعض الروايات الفلسفية مثل روايات سارتر وكامي وهناك من يفضلون أن يبتدأ الأدب عن حادثة . تحت زعم أن هذا النوع من الأدب حار ، وأن النوع الذي يبدأ عن فكرة يكون فاترا . ولكن الفتور في هذا النوع لا يرجع إلى ضعف في الفن ، بل يرجع إلى أن طبيعة الموضوع تقتضي ذلك فالموضوع الوجداني يختلف في درجة حرارته عن الموضوع الفكري وإذا وجدنا الموضوع هادئا عند سارتر مثلا ، فذلك لأنه فكر . وليس هذا دليلا على نقص في درجة حرارته . بل إن من طبيعته ذلك . وتذوقه يجب أن يكون أيضا كذلك .

س هناك أيضا ـ عند كامي ـ مسافة بينه وبين الأشياء ، فهو يتعمد عدم الاتصال عند تصويره الأشياء .

ح دلك لأنها لا تستوحب الانفعال . بل التأمل ، لأن التأمل أعمق ، ولدته في هدوئه

س وكذلك له بمأساته الداخلية .

ح ولكي تبرحة حرارته يجب أن تكون أقل ، وليس هذا عيبا فيه ، فهو من طبيعته

س متى تشرع في كتابة الرواية ؟ وهل بعد تخطيط لها قبل الشروع فيها ؟ وما العناصر التي يتناولها هذا التخطيط ؟ وهل تعدل ـ فيما بعد أحيانا ـ في هذا التخطيط ؟ ومتى تكتبه ؟

ح الحقيقة أني ما امسكت القلم لأكتب روايه إلا وكانت مبلورة في ذهني الشخصيات والأحداث والبداية والنهاية . وكل ذلك يكون مسجلا في فهرست

س أرجو أن تشرح لنا فكرة هذا الفهرست .

ج عندما أقرر ـ مثلا ـ أن أكتب عن شخصية . فإني أتصورها في موقف من المواقف قد يكون أول تصور لموقفها هو ختام الرواية . وقد يكون حوارا في الوسط . وقد يكون في البداية وما تحدث هو أني أسجل حركته في ورقة كي لا أنساها ، ثم تنمو حركة أخرى تضاف إليها ، أو يدخل في حياة هذه الشخصية شخصية أخرى . وتظل تنمو وهي في صورة غير منتظمة . ثم أعيد ترتيبها حتى تصبح كيانا متكاملا ، ولا يعني هذا أني عندما أكتبها ألتزم بالصورة الأولى ، فكثيرا ما تصبح شخصية ثانوية مهمة جدا لأنها فرضت نفسها ويجوز جدا أن تتغير النهاية . وكل هذه الاحتمالات موجودة ولكني عندما أبدأ الكتابة أبدأ بتخطيط هذا عن اعداد تخطيط للرواية قبل الشروع فيها ولكني أحيانا ـ على النقيض من ذلك ـ أبدأ كتابة بعض الروايات من الصفر . بمعنى أني عندما أبدأ الكتابة لا يكون في ذهني أكثر من الرغبة في الكتابة . فلا موضوع ولا مضمون ولا حدث ولا شخصية وفي هذه الحالة فإن الكلمة الأولى هي التي ستؤدي إلى الثانية فإذا بدأت مثلا بكلمة « خرج فلان من بيته ... » فالله وحده أعلم عما يأتي بعدها والحقيقة أن التجربة كلها اكتشاف يؤدي إلى اكتشاف يؤدي إلى آخر حتى تنتهي الرواية ، وقد تنتهي إلى شيء لم يلتفت إليه النفس . وقد تخرق

س يحدث إذن أن تترك لنفسك شيئا ما من التلقائية في التناول .

ح ليس « شيئا ما » فقط ، بل تلقائية كاملة . فعندما أبدأ لا أعرف ماذا سأفعل .

س : نود لو عرضنا نموذجا من الروايات التي تنطبق عليها هذه الطريقة في التناول

ح : النوع الذي يغلب عليه هذا الطابع عندي ، « عند الملك » ، و « حكايه بلا بداية ولا نهاية » و « شهر العسل » ، و « الحرافيش » ، وفي أعمال أخيرة لم تظهر بعد مثل « رأيت فيما يرى النائم » . وهناك روايات تجمع بين التخطيط والتلقائية ، كأن تكون البداية فيها فكرة عن شخصية أو حدث أو عنهما معا ، ولا أدري ماسوف أفعل

هذه الأنماط الثلاثة قد طرقتها كلها ولكن العمل كلما كان كبيرا احتاج إلى تخطيط وإلا تاه فيه الكاتب ولذلك فقد صنعت فهرسا للثلاثية ، وملفا لكل شخصية ، لأني كنت موظفا وكانت ظروف عملي تجعلني أنقطع عن الكتابة لفترة ثم أعود إليها ، ولأني كنت أخشى أن أتكلم عن « أحمد عبد الجواد » وتكون عيناه سوداوين فأقول إنهما زرقاوان . ولأن الرواية كانت تضم كثيرا من الشخصيات ، فقد كنت أسجل الملامح النفسية والجسدية . ومثل هذه الأعمال الكبيرة لابد أن يلجأ الكاتب فيها إلى مثل هذه الوسيلة ، لأنه لا يستطيع أن يسترسل فيها هكذا ولذلك كانت التحاوت التلقائية كلها قصصا قصيرة أو مسرحيات من فصل واحد وهذه التجارب التلقائية ألجأ إليها من قبيل الاستراحة أحيانا عندما أكون منغمسا في كتابة موضوع طويل مرتب مخطط لأن التلقائية عندي برهة ، ولكنها عند الآخرين مذهب ومدرسة لاعبدون عنها ، أما عندي فليست كذلك وأما من حيث المعنى والتعبير عن الشخصية فالطريقتان تستويان فالعفوية تؤدي المعنى المراد أيضا ، وعما يأتي بما يمكن تصوره .

س ... وتلقائية الشخص في النهاية مرتبطة بنظام تفكيره ورؤيته

ح ولا يستطيع أن يهرب منها

س . هل تلتزم في كتابة الرواية بالقواعد السائدة لهذا الفن ، وما موقفك النظري والعملي من هذه القضية ؟

ح عندما بدأت الكتابة كانت فكرتي أن في الرواية ماهو صواب وخطأ ، مثل النحو تماما ، وأن هذا الفن « أوروبي » وأني إذا كنت الرواية الصحيحة فقد بلغت الغاية المنشودة . وهناك كليشيهات متعددة لكتابة الرواية منها خروج المؤلف من الرواية ، أو دخوله فيها ، أو وجهة النظر ، أو مايلي ذلك ولأني كنت مبتدئا فقد كنت ألتزم القواعد أما الآن فلا أهتم بأي شيء من هذا إلا بالتعبير عن داخلي تعبيرا تاما ، سواء اتفق هذا التعبير أو اختلف أو حتى تناقض مع القواعد ، فهي لا تهمني إطلاقا ، ولم تعد هذه القواعد في نظري إلا الأسلوب الذي يكتب به الكاتب ، أي ليس هناك قواعد ، ويصبح جدا أن يكون لي أسلوبي الذي أكتب به .

س : هذا لأنك كونت لنفسك قواعد خاصة بك ، بمعنى أن فن نجيب محفوظ قد أصبح له قواعد خاصة تعرض نفسها .

ح : بالضبط ـ اتفقت هذه القواعد أو اختلفت . فأنا لا أهتم بشيء من هذا .

س حدث هذا ـ بالطبع ـ بعد مرحلة التمكن من هذا الفن .

ح حدث بعد محاولاتي كتابة القصة الصحيحة أيام أن كنت أرى القصة الصحيحة هي ماتخضع للقواعد ، وأن غير الصحيحة هي ماتخرج عليها

س في أي مرحلة كان ذلك ؟

ح كلما تقدم الكاتب في الكتابة استهان بالقواعد .

س المعروف أن رواياتك التاريخية ـ مثل رادوبيس ـ كانت تخضع للقواعد ، وهي روايات المرحلة الأولى ، فهل حدثت هذه النقلة بالتدريج إلى أن بدأت تشعر عند مرحلة معينة أو رواية معينة أنك غير ملتزم بالقواعد ؟

ج بالضبط كان هذا هي الكلاسية وغاية مالي الأمر أن الطبيعة الخاصة تعبر عن ذاتها ولغم القواعد دون أن يحس الكاتب بذلك ولكني في المرحلة الأخيرة ليس عندي مايسمى « قاعدة » ، بل أكتب الرواية كما أريد ، ولا يهمني إن التزمت القواعد أو خرجت عليها ، أو حازت الإعجاب أو لم تحز ، وكل مايهمني هو الكيفية التي تتكيف بها الرواية ، وهذه هي القاعدة

س : هل تكون أنت الراوى مباشرة بضمير المتكلم ، وهل تكون الراوى الذى يقف خارج الرواية ، ولماذا ؟ وهل يتداخل هذان الأسلوبان عندك أحيانا ، وكيف ، وما الهدف من ذلك ؟

ج : النوع الذى أكون فيه الراوى مباشرة قليل جدا عندى ، لأنى من النوع الذى لايتدخل فى الرواية إلا مرغما ولكن القاعدة عندى أن الراوى هو المتحدث الذى ليس هو المؤلف وعندما أقول «إن فلانا صرح ...» فليس بعجب محفوظ هو الذى يقول وإنما الذى صرح هو الذى يقول ـ وكذلك عندما أقول «كان يرى» أو «يشعر بكذا» فلست أنا الذى أقول ، بل هو ـ الذى يرى ويشعر ـ ولكنه لايتكلم بالأسلوب المباشر أما أن أدخل بذاتى كراو وكمؤلف ، فأنا لا أذكر أنى فعلتها ، ولا أظن أنى سأفعلها

س : هل يتناقض ذلك مع الفن ؟

ج : أبدا ... وإذا اوتاح كانت إلى هذه الطريقة فلا بأس

س : عد بعى ـ إذن ـ أنك لم تسرح إلى أسلوب التدخل المباشر .

ج : لا . ولو أردت من الغد أن أكون الراوى والمعلق إلى الحد الذى تكون فيه بقية الشخصيات مثل الأشباح فسوف أفعل

س : ماعلاقتك بشخوصك الروائية ، وهل هى مخلوقاتك ، أم أن لها وجودا سابقا لوجود الرواية ؟ وما دواعى اهتمامك بـ ؟ بلزاد فرضيا انعكاسها عليك ؟

ج : أود القول إنى لم أوجد احتلاق شخصية بلا أصل . فسوف يظهر لها أصل ، إذ لا شخصية دون أصل . فمثلا من الممكن جدا أن أقول إن فلانا له أصل ، وأن فلانا آخر ليس له أصل ولكن فلانا هذا ـ الذى أزعم أنه دون أصل ـ إذا ماحللت صفاته أحدها فى عدة أشخاص يعرفهم ، وإذن فليس هناك ما لا يرجع إلى أصول فى الحياة حتى إذا تصورت أن هناك شخصا يطير ـ وهذا تصور بعيد ـ فإن الشخص موجود ، والطيران موجود وكلا الشخص والطيران مأخوذ من الطبيعة والمجتمع ولذلك سواء أكانت الشخصية لها أصل أم لا فلابد أن نرجع إلى أصول ولكن هذا الأصل تجرد أن يدخل فى الرواية تحدث له عوامل أخرى : التغير تبعا لسياق الرواية ، وتبعا لتصور المؤلف الذى يقدمها . بمعنى أنه يكتسب تغيرات من السياق ومن المؤلف أو من ذاته . وإنه أردنا مثالا هذه العملية فهو أنا عندما نريد أن نبنى بناية . نقطع لها الأحجار من الجبل ونقول صاحبى إن كل أحجار هذه البناية من الجبل ولكن تقطع الأحجار قطعا صغيرة ، أو كتلا فى حجم أحجار أخرى . إذ تجمع الأحجار نحن . وتوظيفها التى ستؤدى النهاية ، فالقطعة غير المستغنى غير الفيلا والشخصيات كلها فى الحياة . ولكنها تتغير لتؤدى دورا جديدا فى حياة جديدة اسمها الفن فالفن دائما حلقة مشتركة بين الواقع والفنان . ولا جديد فيها إلا ما يضيفه إليها الفنان من ذاته وتصوره . ويكون انتماؤها بالواقع لا شك فيه ، واختلافها عن الواقع أيضا لا شك فيه ولكن الاختلاف عن الواقع بأنى بقدر مايضيف عنصرا المؤلف من ذاته وتصوره ورؤيته ولذلك فإن كل عمل من هذه الناحية مهما كان موضوعيا فهو ذاتى ، وترجمه ذاتية ، باعتبار أن خيال المؤلف ووعيه ومعارفه قد انطبعت فيه

س : وإذن فالموضوعية المطلقة غير ممكنة ؟

ج : ليس هذا فحسب ، بل هى خيال . والتصوير الفوتوغرافى خيال وهذه الأشياء يقولها الناس ولا يعرفون لها معنى ... أما لماذا فرضت الشخوص نفسها على فهذا مهم جدا ، لأننا نرى الكثير ولكننا نهتم بالقليل مثلا . لماذا يختار رجل ما امرأة بعينها دون سواها له ، أو لماذا اختارت امرأة ما رجلا بعينه زوجا لها ، وأمام كل منهما آخرون كثيرون ؟

س : هذا بالضبط يرجع إلى أسباب ذاتية فى تكوين الشخص وميوله

ج : بالطبع لا شك فى هذا وحل ما آثار اهتماما أكثر من غيره عند امرأة أو العكس . أو أن هناك استجابة معينة ، ولذلك فإن المرء عندما يكون صغيرا فليس لاهتماماته حدود . لأن كل شئ جديد بالنسبة له . ولكنه عندما يكبر . وتتكون لديه فكرة عن الدنيا وعن الوجود . فإن القليل هو الذى يهمه وهذا هو السبب الذى من أجله تمر مأوقات أو تمر بنا أوقات لا نجد فيها مانكتبه وقد قلت ذلك مرة فى حضور صديق ، فرد على بأن الجرائد تنشر قصة كل يوم . وهذا صحيح ولكن هذه القصص ليست قصصى . أيهم كنت صغيرا كانت كل قصة قصتى ، لأن كل مايثير دهشتى فهو لى ، أما الآن فلا ... فأنا أريد الآن مايماسنى .. مثلا ، ماذا يسعدنى فى الوجود الآن ؟ بالطبع هناك شئ يستوقف على سمعه ما شئت من تسميات هذا مهم بالإصلاح ، وذاك مهم بالثورة .. وآخر مهتم بالبحث عن ذاته ، أو بالبحث عن معنى للوجود .. فى هذه الحدود يختار الكاتب .. وكلما كبر المرء ضاقت دائرة اهتماماته ، وهكذا حتى تؤول الاختيارات إلى شئ واحد

س : ذلك لأنه يختار ما يضيف إلى ما يشغله

ج : بالضبط ، وإلى رؤيته

س : وكلما نضج وتضحت رؤيته قلت الأشياء التى يمكن ـ فى نظره ـ أن تضيف شيئا ، لأنه يكون قد كون هذه الاهتمامات من مجموعة اهتمامات كثيرة شغلته فى سبيل ولذلك لابد له من شئ جديد .

ج : لذلك ـ فيما سبق ـ لم تكن عندى مشكلة فيما اكتب ، فقد كان أى شئ ممكنا ، وكل شئ يستحق الكتابة فمثلا إذا سمعت بأن هذه حشرة روحها فى الممكن أن أكتب عنها ، أو أن هذا ضرب ذاك فإن الممكن أما الآن فليس كل شئ ممكنا وهناك حوادث متعة لا حصر لها ولكنها لاتهمنى

س : هل يمكن أن نعتبر صحبة لما سبق الآن ؟

ج : ما يهمنى الآن منه مايهم إنسانا مسافرا إلى الإسكندرية يصل به القطار إلى محطة سيدى جابر . فبدأ يتأهب للنزول تحمل حقيبته استعدادا لمحطة الوصول

س : مهمت وشكلت منها بشكل معين ومعلق

ج : لانها شئ معلق وميه فعلا الاستعداد للمرحلة الأخيرة

س : أصل تلك سمات . ولكن ما الزاد الذى تزودت به ، أو عدد فى حقيبة ؟

ج : الخصوصة أن نميه بتساؤل عن الخطوة الأخيرة

س : هو نوع من التفكير التبذيرى مثلا ؟

ج : تقريب فهذا هو ما يهم الإنسان فى هذه المرحلة أكثر من أى شئ آخر

س : البحث عن معنى للوجود .. ومعنى للحياة ؟

ح : نعم

س : وهل هناك إجابة ؟

ح : يوم أن نجد المرء إجابة فلن يكتب ، وعادة يكتب إذا وجد الإجابة التي يرتاح إليها .

س : الكتابة ـ إذن ـ عندك عملية بحث دائب عن الإجابة ؟

ح : بالضبط .

س : يخيل لي أن البشرية كلها يوم أن تجد إجابة ، فليس هناك مبرر لوجودها

ح : لا شك في هذا ، ولذلك فإن من السذاجة جدا أن يأتي امرؤ ويقول كف عن الكتابة ، لأن هذا يعني أنه لا يفهم معنى الكتابة ، ولا يفهم أبعادها الحقيقية ، في حين أنها نوع من البحث الدائم

س : ماموقفك من استخدام اللغة أداة للتعبير؟ وهل تعتقد أن لها خصوصية تميزها عما في أشكال التعبير الأخرى ؟ وهل تستهدف منها تحقيق قيمة جمالية ؟ وبأي معنى وكيف ؟

ح : الحق أن اللغة قد تكون هدفا لذاتها في بعض أنواع الكتابة مثل الشعر ولكنها في أنواع النثر وسيلة مهما كانت ، ومهما أولاها الكاتب من عناية . ولا يهمنا من هذه الوسيلة مجرد ما تؤدي إليه فحسب ، بل يهمنا العناية بها عناية فائقة ، لأنها لن تصل إلى غايتها إلا من خلال هذه العناية

س : إذن هي وسيلة وغاية في نفس الوقت .

ح : نعم وسيلة وغاية .

س : نعني أن يحاول الكاتب بلورة اللغة ؟

ج : بالضبط .. يبحث في الأسلوب عن نغمة تناسب انفعاله الداخلي . ويلقب ويعيد التركيب من أجل أن يصل إلى هذه النغمة الموجودة الآن . ولذلك فإن كل كتابة جديدة ، وكل كتابة عناء . ولو كانت الكتابة وسيلة منفصلة عن موضوعها ـ وهناك من يجيبون في هذا ـ لكانت في ذاتها شيئا لا يعتد به ، ولأصبح المهم هو الموضوع فحسب . وعلى هذا النحو إذا ما وجد الموضوع فإن الممكن كتابته في أسبوع أو أسبوعين ماداست الكتابة خارجة عن الموضوع ، وماقام دورها بتحديد في تأديته وحسب ـ ولكن لأن اللغة عندي حرة لا بتحرأ من الموضوع ، فإني عندما أكتب أشعر وكأني أكتب لأول مرة

س : وإذن فلكل رواية لغتها الخاصة بها ، وأسلوبها وملامحها .

ج : بالضبط . وهذا يختلف عن كتابة المقال مثلا . فإذا وجدت الفكرة سارت الأمور في طريقها

س : هذا يعني أن المقال له لغة خاصة ، وأن للرواية لغات مختلفة

ج : وجديدة دائما

س : ولكن أليس هذا في إطار عام تتحرك فيه اللغة مع وجود متغيرات ؟

ج : بالضبط ، وهذا ضروري ، وهو ما نحطط في النهاية نقول إن كلمة ، الأسلوب هو الرجل ، كلمة حكيمة وصحيحة .

س : هل يعني هذا أنك توصلت إلى فكرة بالنسبة للفصحى والعامية أو انتهيت إلى رأي فيها ؟

ح : بالضبط ، ولكن من خلال هذا نأتي للعامية ، وهي أكثر من مشكلة العامية ، لأن العامية في ذاتها مريحة ، وتساعد على التصوير سهولة عندما يجعل الكاتب شخصية من الشخوص تتحدث العامية . أما العامية الحقيقية فهي أن يجعل الكاتب الشخصية تتحدث الفصحى بحيث يشعر القارئ أن هذا الكلام كلام الشخصية نفسها وليس كلام شخص آخر . في هذه الحالة تكون مهمة اللغة هي التعبير والتشخيص معا . والتشخيص هنا هو نقل التعبير بالعامية إلى الفصحى بحيث تكون قادرة في نفس الوقت على أن تجعلنا نتخيل أن الشخصية هي التي تتكلم على الرغم من أن هذا الكلام ليس كلامها .. وهذه المعاناة لا تواجهها فيما لو استخدمنا اللغة العامية

س : وهل هناك سبب حدا بك إلى الانتباه إلى هذا الموقف من قضية اللغة . موقف ضرورة التعبير بالفصحى ؟

ح : ليس السبب أدبيا .. ويصح جدا أن يكتب كاتب بالعامية ويحترم كتابته لأنها معبرة ودالة . ولكن السبب الذي جعلني أتمسك بالفصحى سبب قومي ، أيديولوجي ، وهذا ماجعلني أتكبد هذا العناء .

س : تعتمد الحفاظ على اللغة العربية ؟

ح : وعلى الوجدان الذي أعمل له

س : القومي أم العربي ؟

ح : القومي .

س : والعربي أيضا ، لأن الفصحى قادرة على عاطفة القارئ ..

ح : كل هاتي الأمر ـ لكي أحدد المسألة ـ أني أريد أن أطوع اللغة التعبيرية للفنون الحديثة ، لأني لا أريد أن أهجر الفصحى لوجود صلة قوية بيني وبينها قومية وروحية

س : هل تعتقد أن الرواية التي تكتبها تحمل للقارئ قيمة من نوع خاص ؟

ح : الفن عموما تعبير عن تجربة إنسانية ، وهو لا يخلو من قيمة معرفية حتى وإن كانت بذاتها معرفة ثانوية .. وأنا لا أقدم الرواية لأعطي من خلالها معلومات عن شيء معين ، بل أعطي تجربة حية يعيشها القارئ ـ هذا هو الأساس . ولو كان الأساس معرفيا صرفا ، لكان هناك من الوسائل ماهو أجدى . وحتى في الروايات التاريخية ثم أكن أقصد إلى التعريف بالتاريخ ، بل بتجربة إنسانية من خلال التاريخ . والحقيقة أن العمل الفني ليس معرفة بمعنى Knowledge ، بل تجربة حية يعيشها القارئ ويثرى بها ، لأنها تعطي الحياة طولا وعرضا ثم يكن لها

س : أليس ذلك معرفة بالحياة ؟

ح : معرفة بالحياة الوجدانية

س : هل تستهدف رواياتك تأصيل قيمة اجتماعية ، أو مبدأ أخلاقي ، أو وجهة نظر في الحياة ؟

ح : كل هذا يأتي نتيجة حتمية للكتابة دون أن يكون هدفا . والأصل في الكتابة أنها نشاط يحدث إشباعا . ولكن هذا النشاط لايدور في فراغ ، والكاتب الذي يكتبه ليس فارغا ، ولكن له قيمه وتصوراته وإذن وهو يمارس هذا الاستمتاع تنتج عن ممارسته أشياء حتمية سببها القيم أو غير ذلك ـ وقد يلجأ البعض إلى الكتابة بهدف محدد لخدمة محددة ، ولا أعتقد أني كنت من هؤلاء ، لأني أحببت الكتابة قبل أن أعرف القيم والمبادئ في الحياة

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

س : إذن فالكتابة عندك عملية إشباع ؟

ج : نعم ... الكتابة مثل أى نشاط غريزى تحدث لذة وإشباعا من خلال عناء معين . ومن أجل ذلك ، اتجهت إليها ؛ لأنها شئ لذيذ يشبع عندى جانبا ما ، وقد مارستها قبل أن يكون فى فى الحياة هدف ، سواء أكان أخلاقيا أم اجتماعيا أم غير ذلك . والكاتب وهو يشبع فى نفسه غريزة الكتابة تأتى القيم حيا فى ما يكتبه . ولكى أصور المسألة فى شئ من الدقة أسوق مثالا بسيطا الكتابة مثل النشاط الجنسى ، الذى لاشك فى أن الشاب يسعى إليه أول الأمر لما يحققه من لذة ومتعة ، ولكنه عندما ينضج يرى هذا النشاط صورة أخرى تتمثل فى تكوين الأسرة والذرية وتحقيق الاستقرار ، وهذا فى الواقع يتحقق بالنشاط الجنسى ، لأن الطبيعة تحفظ نوعها عن طريقه . ولكن بعض الناس لا يكتفون منه بمجرد تحقيق الأسرة والذرية ، فيسعون إلى إشباع هذه الغريزة لمجرد المتعة فقط . ولو كانوا صادقين لا كتفوا بتحقيق هذه الغاية ولكن الأمر فى الحقيقة أمر إشباع غريزى لا يتوقف . وهذا لا ينطبق على الكتاب الذين واجوا عالم الكتابة بوعى . وقد كان سارتر فيلسوفا يرى أن ينشر فلسفته عن طريق الأدب يعطيها قوة أكثر ، فتدخل الكتابة بوعى ، وهذا أمر آخر ، ولكنى لم أدخل الكتابة من هذا المدخل

س : ولكنك من خلال هذا تكتشف ذاتك .

ج : هذا أمر حتمى ، لأن الكتابة فى مرحلة متقدمة من حياة الكاتب تصاحبها مرحلة وعى تحقق شيئا من اكتشاف الذات والحياة ، ولعل الطبيعة أوجدت هذه اللذة عندى من أجل مساندة ما فى صالح الإنسان من قيم اجتماعية ، ولكنى لم أكن أقنع بهذا .

س : ولكن اختلاف مراحل الوعى ينتج عنه ـ فى النهاية ـ أن الإنسان ربما يجاوز أشياء بحكم الغريزة ، ولكنها فى الوقت ذاته تتدرج به مرحلة بعد أخرى إلى اكتشافاته .

ج : الأمر بالنسبة للكاتب لذة وإشباع . ماذا قصدت به الطبيعة ؟ هذا ما سيكتشفه الكاتب فيما بعد

س : فى تصورك ، من قارئك الذى تكتب له وواباتك ؟ وهل يكون هذا القارئ حضورا ما فى نفسك وأنت تكتب ؟ وهل يكون له تأثير ما ـ وإن يكن غير مباشر ـ فيما تكتب ؟

ج : الحق أن هذا السؤال لايجدر طرحه على الكتاب عندنا ، لأن بلدنا فيه ٨٠٪ أميون و ٢٠٪ متعلمون ، منهم ١٠٪ مثقفون ، فكيف يوجه لنا مثل هذا السؤال . لو كان شعبا كله قراء لاختلف الأمر ، لأن الكاتب عندئذ سيحار لمن يكتب ... هل يكتب للفلاحين ، أم يكتب للعمال ، أم للموظفين ، أم للأرستقراطيين ؟ .. هذه المشكلة لم نواجهها ولم نشعر بها إطلاقا . ولذلك فقد ألف سارتر كتابا بعنوان «لمن أكتب» ، أما عندنا فإذا وجه إلى هذا السؤال فالإجابة أنى أكتب للمثقفين . والحق أن الأديب بعد أن يكتب ، يمكن للقارئ أن يشعر بوجدانه أنه كتب لفائدة أناس دون آخرين ، وأنه يهاجم البعض ويزيد الآخر ، أو يتعاطف مع هذا دون ذاك وهذه الأمور أنى كانها فالغاية تبقى موقف الكاتب .

س : وإذا وصل الأدب عن طريق وسيلة من وسائل الإعلام ، فإن المتلقى يكون مشاهدا أو مستمعا وليس قارئا

ج : بالضبط وهذا السؤال يمكن أن يوجه إلى وسائل الإعلام . فلها ركن للفلاح وركن للعامل ، وركن للطالب ، وآخر للشباب وهكذا

س : ما الشئ الذى تود تحقيقه فى كتاباتك المستقبلة ؟

ج : مزيد من اكتشاف الذات إن أمكن ، والأكثر من هذا ـ أن أحيا ، لأنى عندما أتوقف عن الكتابة أشعر أنى ميت

س : هل معنى ذلك أن الحياة توازى اكتشاف الذات ، أو معرفة أعمق بالذات ؟

ج : عندما لا يكون عندى ما أكتبه أشعر كأنى ميت . ولذلك عندما قالوا إن همنجواى قد انتحر لأنه لم يجد ما يكتبه ، فقد اتفقت له الطلقة فى ذلك ، وهو كما نعلم لديه المال والقصور والشهرة ولكنه لم يطق الحياة دون إبداع ، لأن الحياة عنده تولوى الإبداع

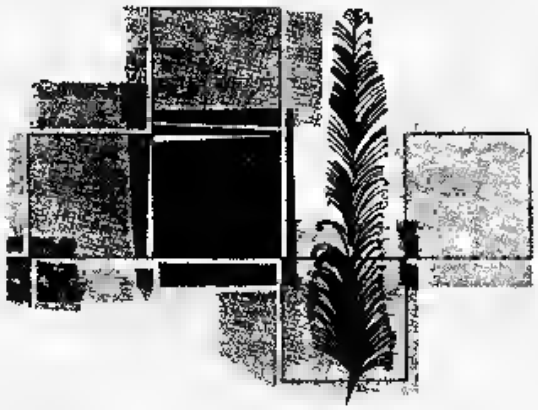
س : هل تحب أن تصيف شيئا استكشفته من خلال تجربتك وترى أنه أكثر حاسة ؟

ج : الواقع أننا تكلمنا فى أشياء كثيرة .

س : هذا صحيح ولكن الفكرة هى أننا نود أن نعرف النتائج التى توصلت إليها من خلال التجربة العريضة ، إذا ما كان هناك نتائج .

ج : ليس عندى ما أضيفه إلى ما قلت ، فقد تكلمنا فى كل شئ .

نجيب محفوظ



إحسان عبد القدوس

س متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصي قراءة وكتابة ؟

ج لقد بدأ اهتمامي بالفن القصصي ـ في الواقع ـ منذ الصغر وقد تعلمت القراءة في سن السابعة او الثامنة تقريبا كانت هوايتي الوحيدة قراءة القصص . وخصوصا ـ مثل اى صغير يبدأ ـ تعودت قراءة روكامبول وارسين لوبين وكنت اعاني تأثرا شديدا إلى درجة الانفعال والإحساس بالخوف كما اقرؤه وما سيحدث وقد كان هذا يحدث إلى الحد الذى كنت اصرفه احيانا على بقاء مربيتي إلى حواري تبعة لما اشعر به من خوف . وعلى الرغم من ذلك فلم اكن اتوقف عن القراءة ومن ناحية اخرى كنت متأثرا بوالدى الاستاذ محمد عبد القدوس ، لانه كان كاتبا في الاصل ولم يكن محللا فقط ، وكان يكتب المسرحيات والشعر . وفي البيت كنت اجلس إلى حواره وهو يقضي الليل ساهرا يكتب واذا اقرأ وقد كان اول ماحاولت ان افعله هو ان اقلده واول ماتعملت الكتابة بدأت محاولة كتابة قصة كان والدى يكتب الشعر والرجل ، وكنت اقلده ايضا في ذلك . ولكنها كانت محاولات غير ناضجة واول قصة كتبتها كانت وعمري حوالى عشر سنين او إحدى عشرة سنة ، وكنت في المرحلة الابتدائية وقد كنت متأثرا في كتابتها بما قرأته من قصص روكامبول وارسين لوبين والفرسان وغير ذلك كنت مسرحية تقليدا لوالدى . ووصل الامر إلى ان جمعت اولاد العائلة والحارة الى كما لتمثيلها وبدأنا نمثل هذه المسرحية وقد أنت تمثيل دور البطل طبعا . ولكني فاشلت واذا امثل ، إلى حد انى بكيت يومها . ومنذ ذلك اليوم لم امثل ابدا . ولم احب التمثيل ـ ثم استمرت الهواية بعد ذلك على شكل كتابة الخواطر الأدبية والأوجال والأشعار والقصة ـ ثم استمرت القصة معى واهملت الشعر والرجل ، لانى لم اتفوق فيها

س وهل كان ذلك لانك وجدت نفسك في هذا النوع الادبي ؟

ج هذا صحيح

س ولكن لماذا كان الفن القصصي دون غيره من اشكال التعبير الادبي اقرب إلى نفسك ؟

ج مثل ماقلت من قبل . كانت القصص هوايتي طبيعية للقراءة منذ بدأت القراءة والكتابة وقد تمكنت الهواية إلى ان اصبحت إدمانا . والسبب الثاني انى كنت متأثرا جدا بوالدى ، والسبب الثالث هو انى كنت كلما كبرت ازددت ارتباطا بمجتمع والدى ، وقد كان مجتمعا يضم الادباء ، مثل العقاد والمازني ، لانها كانت في اول الامر ممثلة بمجتمع بالكتاب والادباء . ثم اصبحت صاحبة جريدة وزر اليومين وكان احتكاكها بالكتاب والادباء اكثر . وبالطبع ـ كبداية ـ لم اتاثر بالسياسة وإنما تأثرت بالادب فاتجهت هذا الاتجاه الذى اسبغى فى إلى الكتابة القصصية .

س هل يرجع هذا إلى استعدادك الخاص ؟ وكيف يشرح هذا الاستعداد ؟ ثم يرجع إلى مربيه او مزايا خاصة هذا الإطار ؟ وماهى ؟

ج يرجع اساسا إلى البيئة التي ولدت وتربيت فيها ، فقد كانت بيئة يسيطر عليها الفن ، لان والدى على الرغم من انه كان مهندسا إلا انه اشهر كتاب الفن ، والذى كانت فيه وقد كان كل الخيوط في يديا . وعلى الرغم من انى تربيت في بيت حدى ـ وقد كان رجل دين ـ إلا ان الفن كان مؤثرا على جانب التأثير الذى سبق ان اوضحته

س وربما كانت بساطتك في بيت جدك ـ وقد كان رجل دين . والفن مرتبط باللغة والتراث ـ كان لها اثر في ذلك

ج نعم . كان هذا عاملا اساسيا في ثقافتي واما بدأت الثقافة الدينية واما صغير جدا . خصوصا من ناحية القرآن . لانه لا يمكن ان يتم فى عرفى إلا من خلال دراسة القرآن ليس هناك كتاب عربى يمكن ان يتصل إلى درجة معينة إلا عن طريق قراءة القرآن ودراسته وبالطبع كما تقرأ القرآن عند صغيرا في بيت جدى . وكانت المدارس أيضا تدرس القرآن . ولكني كنت اقرأ القرآن بطريقة معينة . وهي انى اريد ان افهم واكتشف واعرف ، فقراءته كثيرا جدا . وقد اعادني قراءته جدا في شيء قد لا يتنبه إليه الكثيرون وهو موسيقى اللغة ـ الأساس لموسيقى اللغة العربية هو القرآن فالوقفات فيه والتعبيرات التي ترد على سبيل الاستطراد . كل هذا اسمه موسيقى . وليس معنى هذا ان ماكتبه يحمل نفس الموسيقى ، لان الموسيقى تطورت . ولكن التشبع بموسيقى القرآن كان هو الاساس . والحقيقة ان « كلاسيك » موسيقى اللغة العربية هو القرآن ومن اجل ذلك اصبح كل شاب يحبه إلى الكتابة او يريد ان يصبح كاتبا يبدأ بقراءة القرآن ودراسته دراسة كاملة . حتى يستطيع ان يجد نفسه في موسيقى اللغة

س كيف يبدأ مشروع الرواية في نفسك ؟ هل يبدأ من فكرة او من حدث او من شخصية ؟ وإذا اجتمعت الجزئيات المختلفة فيما بعد ؟ وماأثر ذلك في مسلسل تصميمك ؟

ج الواقع انى اختلف عن كثير من الكتاب في ان القصة عندى تبدأ برأى ، بمعنى انه لابد ان يخطر على بالى رأى اريد ان اقوله

س موقف من شيء معين ؟

ج نعم . وهذا الرأى يقوم على حالة اجتماعية لاحظتها مثلا . وهذا الرأى بعد ذلك اضعه في فكرة . وبعد ان اصل إلى هذه الفكرة اهوم بترجمتها إلى حوادث وشخصيات . من قبيل ان هذه الفكرة تعبر عنها الحكاية على نحو معين . وتكون الشخصيات فيها على نحو معين . وهكذا . ومن اجل ذلك فإن كتابة القصة تستغرق مني وقتا طويلا جدا حتى استقر على الصورة التي ساكتبها بها ، بمعنى انى لاامسك القلم للكتابة إلا بعد ان تستقر صورة القصة في ذهني

س هذا عكس مايشيع عنك من انك على استعداد دائما .

ج اما اكتب كثيرا لانى افكر كثيرا وقد افكر في القصة مدة تصل إلى ثلاثة شهور . حتى تكمل في ذهني وفي حياتي . بحيث اشعر انى اعيش فيها إلى الحد الذى لايمكن لاى شيء ان يخرجني فيها إذا بدأت كتابتها وهناك من القصص مايستغرق في التفكير فيها سنة كاملة . واحيانا في خلال العام اكتب قصة اخرى تكون قد اكتملت من قبل القصة التي مازالت في طور الاكمال . والتي تظل في دائرة التفكير إلى ان يسيطر على إحساس قوى بانى اعيشها واحياها تماما . فابدأ كتابتها هناك شيء آخر قد لايكون معروفا عني ايضا . وهو أني اتردد جدا واما اكتب القصة . واني اعتمد على احساسي لاحساسي . لأن الاحساس مما اكتب يكون مسئولا على تماما احيانا عطر على باقي فكرة . واتوهم اني قد درستها . فابدأ كتابتها الفصل الاول

قالتاني : ولكني طوال هذه الكتابة لا اشعر براحة . بل أحس اني لست مدفعا اندفاعا تاما . ورغما أكتب إلى الفصل الثالث . وذات مرة كنت الفصل الرابع . ثم فجاة امسكت بالفصول الأربعة فرقيها تمزيقا كاملا . لاني لم اجد نفسي مقتنعا . ولم احد إحساسي متحاوبا مع ما كتبت إذ لم يكن فيه ما يجذبني . ولذا فقد شعرت اني افتعله . وانا لا احب الافتعال ولا اريده . وفي هذه الحالة امزق ما كتبته . واظل — ربما لمدة ثلاثة اشهر — دون ان اكتب . ثم اعود بنفس الفكرة مرة اخرى . ولكن في شكل جديد . فابدأ الكتابة في هذا الشكل الجديد . واجد نفسي متحاوبا معه بشدة . وانه يملأ إحساسي بدرجة كبيرة . فاستمر إلى ان تخرج القصة ويكتب لها النجاح . والطبع ليس في القراء من يحس بكل هذه المتاعب

س . بما كان الطابع الى امرأة حسبوك — حين يرون لكاتب ما إنتاج صحيح وصادقا — انه يحسن سهله بالنسبة إليه ولا بد يكون مدى المعاناة التي يكابدها الكاتب وراء هذا الإنتاج . ولكن هل تختلف اسلوب استعداد عند مختلف البدايات ؟

ج بالطبع من المفكر ان اكتب قصة وابدأها عن طريق البطله فاكتب فصلين او ثلاثا دون إحساس فيحدث ان امزقها

س هيل ان تشرح في كتابة الرواية هل بعد لها تخطيطا ؟ وما العناصر التي يتناولها هذا التخطيط ؟ وهل تعدل فيما بعد احيانا في هذا التخطيط ؟ متى ؟ وكيف ؟

ح الواقع اني لا افعل ابدا كتابة القصة او الرواية . وقد تمر على عدة سنين دون كتابة . ولا احاول ان اعمد او ان افتعل قصة لان القصة بالنسبة لي اقرب إلى الخاطر او الراي . بدلو في فاحاول التعبير عنه واظل افكر إلى ان يتطور هذا الراي ويتضح فابدأ الكتابة . وكل ما يحدث في الإعداد للقصة بالنسبة لي هو اني احيانا احتاج الى بعض المعلومات بالنسبة لبعض الاشياء . كان اعمد إلى دراسة شركة من الشركات . كيف يسير العمل فيها . وكيف تجري الامور . مثل القصة التي اكتبها الآن فقد درست فيها كيف يتحول المعدن وكيف لا يتحول . وهاذا يعملون . وماذا لا يعملون فهذه دراسات احتاج اليها واحتفظ بها بتفسيرات بسيطة جدا وهي ليست دراسات كاملة . بل دراسة تستطيع ان تعطي الصورة الحقيقية للمشهد او الموقف الذي اريد التعبير عنه في القصة . وعندما انتهي من هذه الدراسة ابدأ كتابة القصة على الفور

س الا يعد ذلك نوعا من التخطيط ؟

ح نعم التخطيط يكون بعد ان تخطر الفكرة على بالي . لأن الفكرة عندما تأتي ابدأ في تنميتها الى حوادث وشخصيات . وكل ما افيد ان اعمله اضعه في مخططا قبل ان ابدأ في كتابة القصة . وبعد ان انتهي من الدراسة والشخصيات وهي هذا الإعداد العام ابدأ في الكتابة .

س . هل تلتزم في كتابة الرواية بالقواعد السائدة لهذا الفن ؟ وما موقفك الخاص والعمل من هذه القضية ؟

ح اود القول بان ما جاء عندي في القصة وكتابة القصة هو قراءة القصص نفسها وليست قراءة ادب القصة . كما يتعود المرء على مشروب معين فيلم عن ادمانه وكل ما يتعلق به من حيث طريقه عمله وغير ذلك . وكما قلت فاني بدأت قراءة القصص في سن الثامنة ثم إن هوايتي هي قراءة القصص . لدرجة اني قرأت كل القصص العالمية التي مكتبتي توجد قصص من البلاد الأفريقية تصدر عن دار النشر Penguin . وهي قصص كثيرة وجيدة جدا . وهل ذلك قرأت كل الادب السوفيتي . وكثيرا من الأدب الإنجليزي تجرد قراءة القصة نفسها هو الذي اشتاق اما دراسة القصة نفسها . أو ما يكتب عنها من دراسات . فلم اقرأ إطلاقا . فاما لا اقرأ بعد القصة . ولا اقرأ الدراسات التي تكتب عن القصة . ولا اقرأ في القصة نفسه . ولكن كل ما قرأته وأثر في تكويني هو الإبداع القصصي نفسه وقد حدث شيء غريب عندما التحقت بالجامعة . فقد قررت عدم قراءة اية قصة عربية واقتصرت على قراءة القصص الإنجليزية أو المترجمة إلى الإنجليزية . وقد أثرت قراءتي في الإنجليزية على لغتي العربية وأفدت من الأدب الإنجليزي الى استطعت ان اطور الادب العربي الخاص بي من حيث أسلوب السرد نفسه وتشكيل الجملة وقد انعكس ذلك كثيرا في ان تصبح لأسلوبي شخصية خاصة بذاتها . ليست متأثرة باية شخصية اخرى

س . وما الروايات — على وجه التحديد — التي قرأتها وأحسست أنها اثرت عليك ؟

ح لا اذكر الاسماء . لأن ما قرأته كثير جدا . فمثلا قرأت كل إنتاج اوسكار وايلد وكثيرين غيره — لاتعصر في أسمائهم الآن . وتأثرت بهم جدا وكنت عندما اعجب باحدهم انتقل بسرعة إلى آخر حتى لا يؤثر على الاول

س متى تكون انت الراوي مباشرة بضمير المتكلم ؟ ومتى تكون الراوي الذي يقف خارج الرواية ؟ ولماذا ؟ وهل يتداخل هذان الأسلوبان أحيانا لديك ؟ وكيف ؟ وما الهدف من ذلك ؟

ح هذا في الحقيقة سؤال اساسي إلى اقصى حد

س هذه الأسئلة مطروحة من وجهة نظر ناقد يريد ان يعرف كيف تتم عملية الإبداع لدى كل روائي . فمتى تكون راويا بضمير المتكلم ؟ ومتى تكون راويا خارج الرواية .

ح كما قلت انا لست داوما بالنسبة لنفسي . ولا انا داوم بالنسبة لقراءاتي في القصة . ولكن عندما اكتب . فاني اكتب في انطلاق وحرية

س من خلال قراءاتي لقصصك اتصور انك لاتكون انت الراوي . بل الشخصيات هي التي تتحرك .

ح احيانا . اكون انا الراوي طوال القصة كلها ، لاني اسردها كلها واحيانا تقوم على انطال يسردون . ولكني لا افتعل هذا ولا ذاك وهناك قصص كتبتها بضمير المتكلم . لاني انا الذي اقول . ولكن هذا في الحقيقة لا يكون بنيته احيانا . بل يكون بنيته اندفاع وإحساس باني تحت ان ابدأ هكذا

س اذن فنسبة الإحساس هي التي تحدد . ما إذا كنت انت الراوي بضمير المتكلم . او الراوي من خارج الرواية ؟

ج هذا ما يجعلني احيانا أبدأ ولا يعجبني ما بدأت به . فاتركه مدة إلى ان احس باني اريد ان ابدأ من طريق آخر

س وإذن فكل رواية تفرض اسلوبها ؟

ح والأسلوب الذي فرضته او ابدعت به . إما ان يرتاح او لا يرتاح . وهو في الغالب يرتاح لانه يكون انطلاقا فيها

س هو نوع إذن من التلقائية التي ليست محكومة بقيود ؟

ح تلقائية قلبة ولكنها تنجح معي . وفي مرات قليلة جدا لا ارتاح إليها فاغيرها وغيرها باني من جانبي عن طريق انتظار التلقائية لا عن طريق الفواصل او الاحساس او غير ذلك .

س . هل حدث مرة ان كتبت رواية او روايات معينة بطريقة ثم ترجع إليها ثم أعدت كتابتها بطريقة اخرى ؟

ح حدث هذا بالنسبة لثلاث روايات او اربعة ولكني لا اذكر اسماءها ؟ لاني كنت عندما كثيرا من الروايات واحيانا باني من يسألني عن اسم قصة ولكني لا اتذكر ، لان ما اكتبه لا اعود ولا افكر مرة اخرى . فقد بلغ عدد ما كتبت من قصص نحو خمسمائة قصة

س . ما علاقاتك بشخصيات الروائية ؟ هل هم محبوباتك ام انهم وجودا مستقلا عن وجودهم الروائي ؟ وما دوافع احيائك ؟ ولماذا يرفضون الصمت عليك ؟

ح انا في الغالب لا اهتم بالشخص ولكني اهتم بالحالة وعاليا ما يكون هناك شخص اخترعه او رأيته هو الذي يثير في بعض موضوع القصة . ولكني عندما ارسم الشخصية لا ارسمه هو لأن الفكرة التي افكر فيها في بلورة موضوع القصة يبدأ إحساسي يتجه إلى اختيار اشياء جديدة

س هل حدس انها تمثل نموذجا لفئة معينة ؟

ح نعم . وكثير من قصصي عندما يظهر بعول البعض مثلا هذه قصة فلان او فلان . وفي العادة لا انسب افراهم القصة إلى فلان واحد من الناس . بل

تحملوها قصة عشرة أو ثمانية عشرين أو أكثر . والواقع أن القصة لاتكون قصة فلان واحد . لأن أحد بعض شخات منه واضيف إليها خيالي او دراسي شخات من أناس كثيرين آخرين . إلى جانب شخات قد لاتكون موجودة في احد بعينه من الناس . بل تكون من مجرد الخيال

س : هل حالة اشياء معينة تشدك إلى شخصيات معينة ؟

ج . بالطبع هذا واود . لأن الشخصية العادية لايمكن ان تثير في نفسي شيئا . بل لابد من شخصية غريبة ، وقد لاتكون غريبة ولكن فيها من الملامح مايمكن ان يثير في نفسي شيئا .

س الا يمكن تقديم مثال لذلك ؟

ج ليس الأمر أمر مثال ، لان القصة ليست سردا لحياة طبيعية . إذ إن سرد الحياة الطبيعية لايعد قصة . بل يعد درسا . القصة سرد لحياة غير طبيعية . فيها شيء شاذ . او غير طبيعي . حيث تكون قصة فيها تطوراتها وبداياتها ونهاياتها . ومايلفت نظري هو ان اوى شخصا يتصرف تصرفات فيها شخات غريبة . او شيء غير عادي . او فتاة تتصرف بطريقة معينة لافتة للنظر . يثير في نفسي انفعالا أو رغبة في تعقب هذه الشخصية . وعندئذ احلق فيها شخصية اخرى تماما .

س : ماموقفك من استخدام اللغة اداة للتعبير ؟ هل تعتقد ان لها خصوصية تميزها عما في اشكال التعبير الاخرى ؟ وهل تستهدف فيما تخلق قيمة جمالية ؟ ماهي معنى ؟ وكيف ؟

ج قطعا الانفصال في الكتابة لايمكن ان يؤدي إلى كتابة جذابة ولكن في العادة إذا كتب المرء ثم اعاد قراءة ماكتب وفكر في ان يضع كلمة مكان اخرى فإن ذلك افتعال

وبالنسبة لي فقد شربت اللغة الإنجليزية واللغة العربية . وكما قلت فإن اكثر مااثر في موسيقى لغتي العربية هو القرآن وكل هذا يجعلني أتمسك العلم واكتب دون تعمد لاي شيء حسن او سيىء طوال مدة الكتابة . والكاتب شأنه شأن الملحن الموسيقي . يجعل للغته لحنا . لان اللغة نفسها لحن ، ولذلك يقال إن هذه لغة كلاسيكية او حديثة وهذه لغة ناجحة او غير ذلك . وأن احرى سهلة او صعبة . مثل الالحان الموسيقية تماما وماحدث هو الى احكم طبيعي الصبة في الداء الكتابة دون ان اتعمد ذلك . كاني الحن . فلا احتاج الكلمات بل تاتي الكلمات تلقائية في أثناء الكتابة . ولذلك فإني لا الجا إلى التنقيب في كتاباتي ، لان الكتابة عندي تدفق في ، واحس طوال مدة الكتابة وكاني اضع لحنا موسيقيا .

س : وبما كان ذلك سببا في سهولة وصول كتاباتك إلى القراء لان هذا التدفق ـ فيما يبدو ـ يتغلغل إليهم نوع من التلقائية ايضا .

ج اما لم اصل إلى هذه الحالة بسهولة واما صغيرا كنت اتاثر بمن أقرأ له . فمثلا لو قرأت لطه حسين فإني عندما اكتب احد نفسي اكتب مثله . كما لو كان المرء يريد لحنا ليس من صنعه . فهذا لحن طه حسين او لحن محمد القصبجي ايام أن كان في الصحافة ولذلك فقد انقطعت عن القراءة في اللغة العربية مدة أربع سنوات حتى ابعد عن التاثير الذي تحدثه في نفسي اللغة التي اقرؤها ، لأني كنت أريد ان اكون شخصيتي قائمة بذاتها وهكذا حتى استطعت بتكويني الخاص ـ قطعا ـ أن اعبر باسلوبي الخاص بي . وأن انطلق فيه حسبما اريد . لا أهتم لمن يقول هذا سيىء أو حسن ، فهذا هو فني ، وللقارىء أن يرى فيه مايراه . اعجبه به ام لم يعجبه

س هل تعتقد ان الرواية التي تكتبها تحمل للقارىء قيمة معرفية من نوع خاص ؟

ج قطعا ، فانا نفسي لا أكتب إلا ما احد قيمة معرفية من نوع خاص ، لأن القيمة المعرفية تفيدني أيضا وليس القارىء فحسب . فمثلا بقال عن بعض ماكتبت من قصص إنها صريحة وإباحية وجنس . وغير ذلك كل ذلك لا يهمني في شيء . بل يهمني أني اعرض حالة يستفيد منها القارىء ويعرف ماذا يحدث في هذه الحالة وفي تلك ومن ضمن الأشياء التي لا يتنبه إليها كثيرون ان في قصصنا كثيرة تدور احداثها في مجتمعات خارج المجتمع المصري فهناك قصص في افريقيا ، وقصص في المجتمع الفرنسي نفسه ، أو في المجتمع الإنجليزي او الأمريكاني والواقع أن عندي خاصية احبها في نفسي ، وهي أني انتقد المجتمع . فلكل بلد أزروه اوقب اهله وكيف يعيشون وكيف يأكلون ويشربون ويعملون . وذلك من خلال الأشخاص ومن خلال معيشتي في البلد نفسه . واتصالاتي وصداقاتي . فالزواج مثلا في مالي غير الزواج في فرنسا . ومن ثم فإني أعرف كيف يعاشر الزوج زوجه في مالي وفي فرنسا . وهذه المعرفة تأتي تلقائيا . لان شهيتي متعطشة للمعرفة

س وهي موهبة ايضا لاستخراج نواحي مجتمع معين من خلال معاشته والتعرف عليه

ج فعلا ولذلك فأنا أكثر الكتاب كتابة عن مجتمعات عالمية خارج مصر ، وخصوصا المجتمعات العربية وقد كتبت قصصا عن السعودية ـ وقد لا يعرف القراء ذلك ـ وعن الكويت وغيرها .. وما يجعلني أندفع إلى الكتابة هو رغبتي في ان اعرف الناس ان هذا البلد مثلا ، الذي يدور احداث القصة فيه . هو على هذا النحو أو ذاك وهذا بالطبع أساس من اسس تفكيري

س هل تستهدف من وراءذلك تاصيل قيمة اجتماعية او مبدأ اخلاقي أو وجهة نظر في الحياة والناس ؟

ج الواقع أني لا اتعمد هذا . ولكن كل قصة هي بالطبع من حيث الشكل تعبير عن حالة ونهاية هذه الحالة والواقع ان الحالة ونهايتها مبدأ معين اقول إنه يصل إلى كذا ولكني في التفكير لا اسهل بالمبدأ ، فمثلا لا اقول إني أريد دعوة الناس إلى إقامة مولد فلاني فاكتب قصة عن شخصية تقوم احتفالا بمولد الذي . بل افكر في الموضوع كوحدة مستقلة . ومن طبيعة الموضوع ان يدعو إلى مذهب

س ولكن هذا يوجهك ، فانت في النهاية ترمي إلى شيء

ج نعم . وهذا من طبيعة شخصيتي

س من ما ذلك الذي تكتب له ، وإنك في تصورك ؟ وهل يكون هذا القارىء حضورا ما في نفسك وأنت تكتب ؟ وهل يكون له تاثير ما وإن يكن غير مباشر فيما تكتب ؟ ام ان علاقتك بالقارىء تتحدد على نحو آخر ؟

ج . الواقع أن تاثير على القراء واضح جدا . ويقدر ما احد مواطن احد والقص لما اكتب ، ولكن ما يسعدني هو تلقي بان اجيالا مختلفة تقرأ قصصي . فالجيل القديم والمتوسط والحديث ـ كلهم يقرؤون لي . وقد لمست هذا من الخطابات التي تصل إلي ، وهي تجمع بين الأجيال الثلاثة والقطع الجيل القديم له واي يختلف عن واي الجيل الحديث وايام كنت أكتب القصص في ووز اليوسف كان ذلك يؤدي إلى انتشارها جدا ، ومن أسباب انتشارها التي درستها في مقر الجريدة هو ان الآباء يرغبون لبناتهم ان يقرأن قصصي . فتكون النتيجة ان يشتري الأب نسخة وابنته نسخة ، وبذلك يدخل البيت نسختان بدلا من نسخة واحدة ـ وهذا احد الأسباب .

س : وإين القارىء في ذهنك دائما وانت تكتب ؟

ج لا ليس وأنا اكتب ، بل بعد الكتابة ، بل بعد النشر ايضا . والحقيقة اني في أثناء الكتابة لا افكر إلا في منتهى الخاصة ، فليست القصة منعة للقارىء فحسب . بل منعة لي وبقدر اكبر مما هي لدى القارىء . فانا أكتب في السياسة . والمقالات السياسية بالنسبة لي عمل صعب . لأنها مجرد تفكير ذهني . وجمع معلومات ذهنية . ولكن القصة عندما أكتبها أحس وكاني اوسع وجدي

س أو انها الجانب الوجداني الذي يوازن الجانب الذهني ؟

ج نعم وكما قلت فإني لا افكر في نتائج القصة وأنا أكتبها . من فرط متعتي بكتابتها .. ويمكني ان أجلس لأكتب القصة مدة قد تصل إلى سبع ساعات متواصلة دون أن اشعر بضيق أو تعب ، ولكني في كتابة المقال السياسي أشعر

بالتعب بعد ثلاث ساعات ، لأن فيه تركيزا رئيسا فيه ما فى القصة من انطلاق . واحقق أنى أبدأ كتابة القصة لا لمتعة النشر بل أبدؤها لمعنى الخاصة

س نوع من تحقق الذات ؟

ج نعم متعة كما لو كنت أرسم أو أشغل نفسى بشىء خاص ، كلعب الشطرنج أو الرسم .

س ما الشىء الذى تود تحقيقه فى كتاباتك المستقبلة ؟

ج الواقع انى لا افكر فى المستقبل من ناحية القصص . لأن القصص عندى هى . مجرد استمرار وتجرد انطلاق . وكل ما أرجوه هو ان اظل أكتب القصة فى المستقبل ولا أكتب السياسة . وليست أرجو اكثر من ان أصل إلى موضوعات جديدة . وأن أجدد وتخيل لى ان هناك الكثير جدا امامى حتى احقق « المثالى » — كما يقولون — او المستحيل

س تجدد معنى أن تكتب الجديد بهدف التغيير ؟

ج نعم هذا هو الصحيح وأنا اشعر أن اى فنان تمارس اى نوع من أنواع الفن . يعرف جيدا انه لم يصل إلى القمة . وانه لن يصل إليها طبعا . ولذلك فإنه يظل طوال عمره معذبا بحثى من شىء إلى ما هو أبعد منه . وهكذا ..

س بحث دائم .

ج البحث الدائم هذا هو ما أعنيه الآن

س البحث عن المطلق ؟

ج على الأحسن والأجد إنى كثيرا من القصص التى كتبتها نجح والحمد لله . ولكن هذا فى نظر القارئ . أما فى نظرى فما زلت اسعى إلى المزيد من النجاح والوصول إلى ماهو افضل

إحسان عبد القدوس

فتحى غانم

س ما العلاقة بين رواياتك وبين وقائع المرحلة التى تكتب فيها . وأقصد الوقائع السياسية . والظواهر الاجتماعية ذات المغزى التاريخى لتلك المرحلة

ج : من الممكن أن نقول إنها مفروضة على الكاتب بنسبة تقرأنه الكثيرة فى التاريخ . وأنا أهتم بالتاريخ نعم إن العمل فى الصحافة ومتابعة الأحداث والأحاديث والارتباط بها ، كل هذا يكون باستمرار حيا فى داخلى .

س ولكن الحس التاريخى مرتبط بالحس الاجتماعى . وهذه المسألة تظهر جلاء منذ بداية رواياتك « الأمثال » — يعنى أن التاريخ لايكون — كما هو متوقع — تاريخ القادة السياسيين . ولكن التاريخ فى « الأمثال » يكاد يكون تاريخ طبقة . فحى حارتنا سنى ، والشارع الذى تقيم فيه أسرة يوسف منصور ، ومصحة بيوت عائلة ، والرجل الأزهرى ، والباشا رجل التجربة القديم ، والسيدة العجوز .. هذا الشارع يتحدد فيه تاريخ الطبقة المصرية المتوسطة من منظور معين .

ج من الممكن جدا أن يكون هذا نابعا منى . من تجربتى : لأن الشارع الذى كنت أقيم فيه كان أمامى بيتان متشابهان بيت مصطفى عبد الرازق وبيت على عبد الرازق . وكان البيت الذى يليهما يقيم فيه العشماوى ، ثم منزل شخص آخر لا اذكره . وفى الجانب الآخر كان أحمد حسين وعقيد حرب مصر الفتاة . وفى أول الشارع من ناحية القصر العينى كان هناك حسين باشا رشدى — وقد مات قبل وعينى به — وكان صديقا لجدى وفى ناحية من الشارع بيت إسماعيل سرى ، كان الشارع باسمه ، وقد خرجت عائلته من هذا البيت ، وأنا بعد عمى صغير . وكان سكان البيت المجاور لنا تحكون فى أن شارعنا كان مجاورة ملعب كورة ، ثم بنيت فيه عمارة ، فرأيت فجأة لأن بناء العمارات كان ممنوعا فى هذا الشارع طبقا للوائح التنظيم . وكان الذى بنى هذه العمارة مقاول ، وربما كان هذا المقاول ظلا للحاج وعصمان ، والإحساس بما سيحدث فى الشارع من تحول وتغير . وقد كان جدى رجلا بشاربين أصفر من أصل تركى واسمه منصور حافظ ، كان له ولدان أكبرهما بسرى منصور ، وقد وصل إلى رئاسة الحقوق ولم ينهها ، وكان رجلا مرواحا وكنت اسمع عن واحدة من اللالى تزوجهن أنها كانت تصبغ شعرها ألوان متعددة ، وربما فى جلسة واحدة غيرت لونها أكثر من مرة . أما الأصغر فقد تعلم فى باريس ، وأخذ فرصته فى السلك الدبلوماسى ، إلى أن وصل إلى مرتبة سفير . وهذا الأخ الأصغر عندما كان فى مرحلة الدراسة حاموه كمدرس هو أبى وحدث أن افصح أبى — فى حديث مع صديق له — عن رغبته فى الزواج بابنة منصور حافظ فزوجه جدى على الرغم من ان أبى كان فلاحا ، وأسكنه فى منزله ثم أوقفه . وهو بيننا الموجود حتى الآن من طابقين .

س أرى نشأتها إلى حد ما من تاريخ زينب الشخصى . وتاريخ يوسف منصور فى « الأمثال » ، « وزواج العلاج بالفتاة الشهراء الجميلة بنت الأكابر » وما كان وراء « زينب والعرش » ؟

ج . هذه الأشياء موجودة داخلى . ومن الممكن جدا ان أقول نعم

س . والشارع وما فيه .. وما كان وراء يوسف منصور فى الأمثال ؟

ج هذا هو الأغلب .

س ومن أين بدأت الرواية ؟

ج . بدأت الرواية عندى من فكرة الموت ، ومن إحساسى بالحياة والموت . لا كفكرة مجردة بل بالخوف من فكرة موت الإنسان وهذا ما كان يشغلنى باستمرار .

س لم يرد ذلك فى دعوى إطلاقا .

ح : كان كل همي ألا ترد كلمة «موت» في كل الرواية ، من بدايتها إلى نهايتها ، والا اذكر الموت . وقد كان هذا جزءا من حرب التعبير ، وهو ان تعبر دون أن تذكر الكلمة المفروضة

س . قبل أن ننتقل إلى التعبير أود أن أعرف هل كان الموت ـ إذن ـ في الأطفال مما مبتاديريعيا من هموم الحياة التي تفرض نفسها على تفكيرك ؟

ج هذا واضح جدا في رواية «الأطفال»

س هل الرواية عندك تبدأ هكذا بالفكرة ، ثم تخرج بالتاريخ أو بالتجربة الشخصية ؟

ح أستطيع القول إنها تأتي من صدمة معينة تواجه الكاتب فاتلمث أن تتحول إلى رغبة في محاصرتها أو فهمها والسيطرة عليها . فتثير الفكرة ثم تبدأ في إخراج الرواية . ولكن يكون هناك نوع من الصدمة في بادئ الأمر .

س من أي نوع ؟

ج مثلا كان اهتمامي منصبا على الطفلة . فصدمتها كانت أن الأب يختلف عن الأم اختلافا كاملا . فترتب على ذلك ان الأم . بعد أن مات أبي وأنا صغير في الثانية عشرة . معنى من رؤية أهل والدي بشكل حاسم . لأن أبي مات في مقتبل العمر . فأسهم الهارب الذي لعبي ما بها ربما تكون قد درست له النسم حيث لم يكن يبيها الفة ، لأن والدي ترك أهله وأقاربه وجاء إلى القاهرة وارتبط بها وعاش مع الغارب وزوجته في بيت عملكه أبوها . وقد كان هذا بالنسبة لي صدمة . والصدمة الثانية مثلا عملية إزالة الوشم الذي كان على يده وقد دهشت معه وأنا بعد صغير إلى الطبيب الذي تولى إجراء عملية إزالته .

س تكلمنا الآن عن صدمتين ، وهذه الأشياء في ذاكرتك فهل تأتي الرواية منها دائما ؟

ح كيف ؟

س من مخزون الذاكرة . من الوعي أو عبر الوعي عندك .

ح لا أنا أتكلم عن نقطة البدء . فاست مسألتي عما يحركني . أو المنطلق الذي أبدأ منه . وردي على هذا ان الصدمة تضعني أمام أوضاع طبعية مختلفة تفرض على الناس تصرفات في سلوكها الإنساني وهذه التصرفات تثير نوعا من الصدمة أو الدهشة أو المسائل الشديد داخل النفس . أي تفعل في داخلي . ويترتب على هذا اني من خلال هذه التجربة أبدأ التفكير . وهذا يستغرق وقتا طويلا . لأن ما أقوله برعبي هو المعادل الموضوعي . لأني بالطبع لن أنقل هذه التجربة عن طريق الوصف . ولكن لابد من إيجاد هذا المعادل الموضوعي لها .

س وهل هذا المعادل الموضوعي يأتي من التاريخ أم يأتي من الواقع الذي تعيش فيه ؟

ح المعادل الموضوعي لايأتي من التاريخ . ولا من الواقع . ولكنه يتكون ويتخلق كما يتخلق الجنين . دون ان تستطيع السيطرة على كيفية تخلقه . عدا إلى ان تسبق الكتابة لا اعرف كيف تكونت الرواية وهذا الأمر ينطبق على رواياتي حتى «الأطفال»

س . لماذا اخترت الرواية ؟ . وقد كنت تعنى ألا تجعلك تستأثر النص والزمن . فأنت تكتب بعد سنين طويلة .

ح مسألة النسيان لم تعد تخيفني بعد أن كتبت «الأطفال» قبل «الأطفال» كنت أخاف . ولكن الأطفال حلصتني من هذا الأمر . وهذا من وظائف الكتابة التي تهمني ، لأني عالجت نفسي بهذه الوسيلة . وقد صمدت امام هموم حقيقية مثل موت الناس وابتعاد أخرين . وذهاب اناس وبجيء آخرين . وتغير الجو المحيط وما إلى ذلك مادا يفعل الإنسان حتى يتجرد من أثر هذا إلا بالكتابة ؟

س . هل كل رواية تكتبها تخلصك من هم من هذه الهموم ؟

ح طبعا .

س : بدأت «زينب والعرش» مناقشة حول كيف يمكن ان يكتب الروائي رواية ، وكيف يبدأ ، ومن أين يبدأ ، وما إلى ذلك . وهناك أيضا مخاطبة مع القارئ في الأول وفي الوسط احيانا ..

ح ولكني لست اول من فعل هذا . فقد فعله دستوفسكي كثيرا .

س . ولكن هذا كان خاصية عندك فهل هناك علاقة بين طريقة السرد في «زينب والعرش» وطريقة السرد في السيرة الشعبية . طريقة الحكي والشاعر والرواية ؟

ح نعم . نفس طريقة الشاعر عندما يحكي ويقف ليتحنى قبحانا من القهوة ثم يعود للحكي مرة اخرى . وهكذا .

س متى بدأت كتابة الرواية ؟

ح بدأت كتابة الرواية منذ مرحلة مبكرة من عمري . والأفضل ان ارجع إلى مذكراتي الوحيد فهي تنقل الإجابة بصورة افضل .
فثلا في ٥ مارس سنة ١٩٥١ حاملي احمد بهاء الدين يوميات «المدرب حيد» لانتخب منها صفحتين لأترجمها «للفصول» مع مقدمة قصيرة عن حياة الرجل . سافرت إلى طنطا في الاسبوعة قرأت صفحات من اليوميات . لاشيء بلهجي ان انتخبه وانرجمه بكلم المدرب حيد عن الناس . وعما راى . اكثر مما يكلم عن نفسه . ولكن الأسلوب رائع اسلوب قاطع . يعبر عن اشياء كثيرة بجمل مركبة .. اسلوب طلقات المسدس كما يقول كمال النشاوي . لا اسلوب مناورات السيوف . فكرت في بهاء فيما بعد ان حيد كان انا للأساليب في فرنسا فعلت له لقد انتقلت عدوى اسلوبه إلى .. في رغبة شديدة في تقليد أسلوبه .. في المقال الذي كتبته «للفصول» عن الروح الذي ضاع في الحياة الروحية . كتبت هذه الجملة له شارب . له كرش يعط في يومه باكل ملء جعونه ما اسعدها .. «قلت لنهاد إن» ما اسعدها «في هذا الموضع وبهذه الطريقة تقليد لأسلوب «جيد» شيء أخر هو الى قررت ان اكتب يومياتي لأتمرن على الكتابة . ولأسجل ماتمر بي .

س : حين كتبت هذه اليوميات .. هل كنت قد كتبت رواية «الطمل» ؟

ح لا لم يكن قد كتبت بعد .

س . هل كان هذا قبل أن تكتب أية رواية ؟

ح في هذه الفترة كنت أكتب رواية اخرى . وهذه الرواية لم تنشر . اشعر بحاجة للعمل في الرواية . لقد تاخرت وقتا طويلا حتى كدت أحسني أن تصبح مني الخطر ان أنظر إليها كصفحات مبتة ليس بيني وبينها صلة .. الأوراق المبيته من دلائل الياس والسام في الحياة . الأوراق الخضراء تظل بصيرة ماداست متصلة بالشجرة . احسني أن بفصل عني الصفحات التي كتبتها وتسقط وتموت .

س ما اسم هذه الرواية ؟

ح لم أضع لها عنوانا ولكن عندي أصولها وقد كان موضوعها أن رحلا غنيا من الفلاحين تزوج امرأة من وسط أقل وكان هذا الرجل مالها حدا . فضحت من الحياة معه . ثم دخلت في علاقة عرضيا على شخص آخر فيه نوع من الخجل والارتباك ، تحس عندما يكلمك وكأنه يرجع إلى وراء وفي الرواية جو شطريج وأناس يلعبونه وما إلى ذلك .

س هل تدور أحداثها فى القرية أم فى المدينة ؟

ج ما بين القرية ومدينة الرحل ، ورجل غريبى . وقد بدأتها فى عام ١٩٤٩ تقريبا .

س ولكن ما السبب فى عدم اكتمالها ؟ .

ج لا أدرى .. وقد كتبتها كثيرا واعدت كتابتها ، وفى كل مرة أشجع نفسى ، وأغير الأسلوب . وأعيد كتابته الفصل لربع مرات أو أكثر وقد قرأتها كثير من أصدقائى حتى تمكننى القول إن اصدقائى كلهم قرأوها

س هل قرأته من يومياتك أوى بدء متأمل وناقد ومفكر وصحفى . ولكنك احترت الرواية .

ج والرواية هى الأصعب . فأنا اؤدى عملى الصحافة فى سهولة بالغة ، أما التحدى الحقيقى بالنسبة لى فهو الرواية

س هل كان الشكل الاصعب اختيارا خاصا بذلك وحدك . أم كان اختيارا خاصا بشكل الرواية نفسه . وبمعنى آخر هل اخترته لأنك تحب الأصعب أو الأكثر تركيبا ؟

ج نعم احب الأكثر تركيبا ، بدليل أنى أحب جدا لعبة الشطرنج . وواضح أن عقلى من طبيعتها ذلك .

س يبدو أن فكرة الرواية قد حاصرتك فى اللحظة التى اكتشفت فيها بعقد الحياة بكل جوانبها الاجتماعية والسياسية والأخلاقية والجنسية .. الخ فلكى تتعامل معها بالتعبير لم يكن أمامك إلا الرواية .

ج انا لا ارفض هذا الكلام . فقد شعرت براحة وأنا أسمعه منك . وهذا يعنى أنه صحيح .

س لو وجهنا إلى السير الشعبية وجدنا فيها الراوى . فهل انت الراوى فى رواياتك ؟

ج فى « الحمل » ـ اول رواية لى ـ كنت انا الراوى وفتحى عاصم

س والروايات التى لايكون الراوى فيها . ماسندى وجودك فيها ؟ وهل اختار شخصية من الشخصيات تتوارى خلفها ؟ فى « ريب والعرش » مثلا احسست ـ إلى حد ما ـ أن شخصية ريب هى «نسمة إليك » . وأن الرواية بشكل من الاشكال هى عملية دفاع عن نفسها . وطوال الرواية لم يكن هناك صديق يعاطف معها إلا «عم صالح » . فهل الراوى فى هذه الرواية هو «عم صالح » أو أن العين البصيرة فى الرواية هى عين «عم صالح » . وإلا فمن الذى يحكى فى «ريب والعرش » .

ج طبعا الراوى الذى نراه هو الذى يحكى ولكن وعى القارىء هذا الإحساس لديك ان هذا الراوى هو الوحيد الذى نكلم عن «عم صالح » بأسراره ـ وما اكثرها ـ التى لم يتعامل بها مع غيره . سواء فى وزيته للذهبى . والخير الذى يعيش فيه . ووحلته فى السحرة عندما ذهب إلى الحبش ورأى الطريف وغير ذلك ـ هذه كلها اشياء لم يعرفها احد من الشخصيات التى تعامل معها «عم صالح » . ولم يتكلم عنها أحد . والكاتب وحده هو الذى يعرفها .. من هنا يحكى القول بأن هناك نوعا من التوحد بين الكاتب وشخصية «عم صالح » .

س هل للشخصيات التى تختارها فى رواياتك حضور فى الواقع ؟ مثلا هل لشخصية يوسف مصور صورة من الواقع ؟

ج نعم .. له وجود فى الواقع

س حتى لوالدتك كان اسمه منصور . فهل أنت يوسف ؟

ج فى حالات كثيرة «يوسف » هاجود هى ..

س هل هذا فى شخصية «يوسف » فى «ريب والعرش » ؟

ج فى كل من اطلق عليهم هذا الإسم من الشخصيات فى رواياتى . حتى فى رواية «الرجل الذى فقد ظله » . على الرغم من أن الأقرب إلى وزيرى فيها هو «هيكل » .

س بودى لو حدثتنا عن اللغة فى رواياتك .

ج : إن ما أعتدله فى تنقيه الجملة مما يسمى «بلاغة » عمل مجهد جدا . فعندما أعبر بصورة تلقائية أجد أن هناك رواسب مما هو مصطلح عليه من قواعد بلاغية أو من أسلوب بلاغى . وهذه الرواسب لاتتفق مع الشىء الحقيقى الدافع من التجربة التى أريد التعبير عنها . وهذا يرهقنى جدا ومن التعاريف التى لجأت إليها فى هذا المجال التى كنت بأساليب مختلفة لكى أبحث عن طريقة أعبر بها دون أن أتورط فيما يسمى «بلاغة تقليدية » . لأن الموضوع الذى أريد التعبير عنه لا يحتاج فى أغلب الأحيان إلى الفصاحة المتعارف عليها

س فى رواية «الرجل الذى فقد ظله » نستطيع أن نلاحظ ـ بوضوح ـ تعاملا متباينا فى لغة كل شخصية من الشخصيات الأربع . فبيوكة تحكى بطريقه تختلف تماما عن طريقة يوسف من حيث اللغة . وكلاهما تختلف عن طريقه «ناجى » .

ج كان من الممكن أن تكون اللغة مختلطة بلغة الصحافة من ناحية أن الملتقين ليس فيها الصور البلاغية . ولكن الفرق بينهما هو التعمد . وقد كنت صائرا جدا بالكلام النقدى الذى كتب أتداوله مع «بدر الديب » حول نظريات «كالشبية » وأسلوب «الجادية » وأسلوب «هيمنجواى » الذى ليس فيه تشبيهات . والذى كانوا يشيرون بالخصى الحق جدا فى نبع ماء صاف ليس فيه ظلال ولا ألوان .. هذا ماكنت افعل مثله

س هل جاء التأثر من المناقشة النقدية أم من النقد أم من هيمنجواى مباشرة ؟

ج : من كل هذه العوامل مجتمعة . وقد كان النقاد من أصدقائى غير متخصصين فى اللغة العربية . وهم يلمز الديب .

س ولكنه يحل لغة عربية . وأحد همومه التعبير بالعربية .

ج : أعرف هذا . ولكن الفلسفة ليست عربية . وهذا هو الأهم كان لفاطمة موسى دور أيضا فى مناقشاتها معى . وصبية وبيع أيضا قرأت فى وقرحمت إحدى قصصى . بالإضافة إلى قراءتى سواء فى الرواية أو فى النقد وبداية كتابتى وأنا فى الجامعة كانت فى الثلاثينات . الحرب العالمية الثانية . التى اقتضت ان يكون كل شىء جديدا . ومن ذلك التعبير .. كل هذا اثر فى تحريرى . ولكن الأثر الأكبر جاء من «ألبير كامى » . ولغته حاليه تماما من البلاغة وهناك ناقد فرنسى لاأذكر اسمه يقول ان «سيمون دى بوفوار » لاتعرف كيف تكتب بالفرنسية كان هذا الناقد يقول شيئا . كنت احتذى منه جدا . وهو قوله عنها إنها تكتب «نحن خرجنا واكلنا أكلة حلوة جدا . وأعطينا سهرة ولعبة . ويقول» إن حلوة جدا . ورائعة وممتعة » . ومثل هذه الاشياء . مادلالتها وما معناها ؟ ليس فيها تعسيد بل هى مجرد ملاحظة . فإذا تعمى كلها واقع أوعظم هذا ماكان تحيفى . وهو ان تستغلى البلاغة فى الشعر العاطفى المهم . ولذلك اشعر ان من واجبى فى محاولتى الفنية رواية «الرجل الذى فقد ظله » . المطروحة فى كتاب . تختلف تماما عن تلك التى بشرت فى حلقات من حيث الحجم والنظر فى كلتيهما يوضح مادا تم عمله . مستعد فى الحلقات أحيانا لعبة «المجاورات » . وهذا ما استعدته منها عند طبعها فى كتاب .

س . ولكن لماذا حدث ذلك ؟ «لأن » أجلة حذف عن الكتاب ؟ أم أنك تغيرت ؟

ج أنا تغيرت . بحيث اطلقت على الأجزاء التى اعدتها «الملك » او «الترهل » .

س هل يعنى مانسميه «الملك » أنه لايحمل معرفة «ما» أنه لايحمل إحساسا ؟ أو بمعنى آخر . هل احتفظت فقط بما هو معرفة ؟

ج لا ... كل مافيه الإحساس لابد أن يبقى ومسألة المعرفة والإحساس لابد منها وإلا اصبح العمل حاويا . ولكن ماحدث هو انى فقدت إيمانى بهذا الإحساس المباشر عن مثل هذا النوع من الكلام . وهذا الأمر لم يراودنى حتى الآن . وأنا فى حيرة . لأن رواية «الرجل الذى فقد ظله » تطبع الآن مرة أخرى وقد طلبت من الناشر أن يأخذ الأصل من المجلة رأسا . لا من

الكتاب الذي طبع من قبل . وربما كان ذلك لأني وثقت في نفسي ، أو لأني أردت أن أترك نفسي على طبيعتها وتلقائيتها ـ ومن القراءات التي تأثرت بها مقدمة لرواية «الأبله» لدستويفسكي في الطبعة الفرنسية وقد قرأتها قبل أن يترجمها سامي الدروبي إلى العربية وفي هذه المقدمة كلام عن كيفية نضج الرواية . لأن دستويفسكي كان يكتب في الجرائد والمجلات ، وأنهم كانوا يأتون به من مجالس المقامرة ليكتب في ضوء شمعة . ولذلك فإن المسألة كانت مسألة فلتات .. وقد وضعت هذا الأمر في تفكيري . ولذلك كنت أنضج وأدقق حتى أبعد منها ما قد تراه لا يستحق ولا أدري الآن حقا ما إذا كان ما استبعدته يستحق ذلك أم لا ، ولكن هذا الأمر فعلته في «الرجل الذي فقد ظله» ، أما «وبنت والعرش» فلم ألجأ فيها إلى هذه الطريقة ، وكذلك «الأبطال» أما «حكاية تو» فلم تطبع حتى الآن في كتاب ، وبوجه عام فإني لم ألجأ إلى ذلك في الأعمال الأخيرة . ولكني فعلت ذلك إلى حد كبير في «الرجل الذي فقد ظله» ، وفي «تلك الأيام» . ولكن الأخيرة أعيد طبعها بأصولها الأولى في الحلقات . لأني اعتقدت أني ارتكبت جريمة . لأني عند طبع الكتاب الأول تصورت أن هناك اجراءا ما أسميه «الملك» . ثم تبين في فيما بعد أنها ليست كذلك .

س في رواياتك مادة معرفية غزيرة جدا ، خصوصا المادة المتعلقة بالسياسة والتاريخ ، والتغيير الاجتماعي ، وبما تمكن في نفسي «الأونشوك» عصطلح مكسيم جوركي . فهل تهدف إلى ذلك ؟

ح استطيع أن أقول إن هذه المسألة كانت واضحة في حتى قبل أن أكتب رواية «الحمل» ، وبعد ذلك أتيح لي في عام ٥٦ أو ٥٧ أن اعرف رئيس قسم الاجتماع في جامعة برستون . وكان اسمه «برجر» ، جاء هذا الأستاذ إلى مصر ليقوم بدراسة للبيروقراطية وقد كتبت عنه مقالا في «روز اليوسف» تلخيصا للكتاب ونقدا له . ولما أرسلوا إليه هذا المقال بدأ به يرسل إلى رسالة يقول فيها إنه قرأ عروضا كثيرة لكتابه في العالم ، وأنه أصحب ما كتبت . وأنه يريد مقابلتي عندما يأتي إلى مصر «وحدا» إلى مصر . والتقيت به . وتكلمنا وأذكر مما دار بيننا من مناقشات ـ وقد عرف أني اكتب القصص والروايات ـ أنه قال لي : «إن رؤية الأديب للمجتمع أحيانا ما تكون أصدق وأسرع وسيلة لتبين طبيعة المجتمع من الدراسات الاجتماعية» . وأضاف «إن هناك قولا كان يقوله أنجلز وهو أنه تعلم الثورة الفرنسية من «بلزاك» لا من المؤرخين» . المهم أن ذلك بيني إلى هذه القيمة . وأعطاني تأكيدا لشيء كان موجودا عندي من قبل . ولكنه أصبح بعد ذلك شيئا مبررا أيضا .

س : أود الآن أن نتكلم عن الهدف الذي تبغيه من الرواية . هل أنت داعية أخلاق أو اجتماعي ؟

ج بالقطع لا

س : مع في رواياتك لها أيديولوجيتها ؟

ح تقصد أني أحدد موقفا وأعبر عنه ؟

س أو نكتشفه من خلال الكتابة

ح فما موقف «بركة» مثلا ، أو موقف «سامية» ، أو موقف «يوسف السويدي» ؟

س أقصد موقف الرواية بشكل عام وما إذا كانت تشتمل على رؤية أخلاقية

ح مسألة الرؤية الأخلاقية عملية مرعبة جدا ، ولا أدري ، ربما لو وضعها الكاتب في ذهنه وقت الكتابة اقتلت منه الشخصيات

س هل تكتب دون أن يكون في ذهنك هدف معين ، فكري أو أخلاقي ، تريد أن تبشر به أو تدعو إليه ؟

ج : بالنسبة للشخصيات ، كل شخصية لها هدفها داخل الرواية ، وهذا أمر أساسي . فأنت تستطيع أن تتبين أهداف الشخصيات ما هدف عبد الهادي «التجار» ؟ أو ما هدف حسن زيدان ؟ أو ماذا كان يريد «باب» أن يفعل ؟ ورؤية ، عن صالح ، للعالم . ولو كنت قد وضعت هدفا لكان من الممكن أن تضيع في هذه الشخصيات أو بعضها ولكن المسألة هي أني في البدء أضع الأساس الذي أبدأ منه وهو الشخصيات . ولكني في إطار ـ إذا كان لابد من إطار ، وهو موجود بالفعل ـ الصدمة أو المعاناة أو التجربة المفروضة على من الخارج أو من داخل نفسي ، أن أعرض هذا الشيء المعقد الذي اسمه الحياة أو اسميه المجتمع الذي اعيش فيه . في هذه الحدود يستطيع القول إن هناك هدفا يظهر أو يتحقق كما يتحقق الحبين . ولكني لا أستطيع أن أحمل من الرواية ورواية كفاح أو نضال من أجل أي شيء .

س هل تلجأ إلى التخطيط في كتابة الروايات ؟

ح حتى آخر دقيقة في كتابة الرواية لا أدري ماذا سأكتب فيها

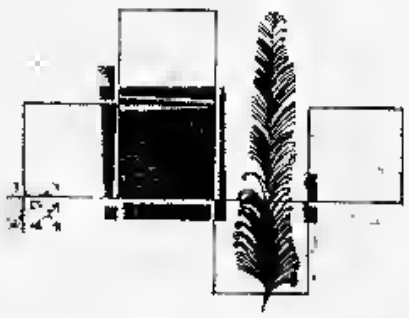
س من أهم الروائيين الذين تراهم ؟

ح ليس الأمر عندي أمر أهمية ولكنه أمر متعة . ومن الكتاب الذين قرأت لهم متعة كامي ، ودستويفسكي ، وبعض أعمال همنجواي وأكثر مايتملكني قصصه القصيرة ، مثل قصة «الأبطال البيض» .

س هل هذه القصة علاقة برواية «الأبطال» ؟

ح لا أدري ، ولكنها من القصص التي أحبها

فتحي غانم



يوسف إدريس

س — متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصي قراءة وكتابة ؟ وما الدوافع والظروف التي كانت وراء هذا الاهتمام ؟

ج — بادئ ذي بدء لدي اعتراض على هذا السؤال ، لأن الفن القصصي أقدم أنواع الفنون . وأقصد أن « الحواديت » نسق القدرة على الرسم واسيعاب الرسم ، وعلى الموسيقى واستيعاب الموسيقى .. وعملية القص عربية في أدائها وتلقيها . وقد كنت طوال عمري مهما بالقصة . لأني كنت أحب الحواديت جدا . وبالطبع هناك في كل عائلة من تتوافر فيهم القدرة على القص . وقد كنت أحترم أقدرهم هذه . وعلى الرغم من أن بعضهم كان شريرا في أشياء كثيرة .

أما بالنسبة للقراءة فالحقيقة أني بدأت بقراءة القصص البوليسية . لأن القصص الأدبية كلها — باستثناء ووافق واحد — يقصها الخط البوليسي الذي يجعل الإنسان يستمع إلى الحكاية . وهو ما يتمثل في تتبع الأحداث . ومعظم القصص الأدبية — للأسف الشديد — ليس فيها هذا الخط . ولذلك فهي لا تجذب القارىء العادي أو الطفل . ولهذا بدأت بقراءة القصص البوليسية لتتيحه لما فيها مما يسمونه action . وهو الانتقال من حدث إلى حدث إلى آخر . وليس مجرد الوصف الأدبي . لأني كنت أشعر بحيط شديد إذا لجأ الكاتب مثلا إلى قطع الحركة ليستطرد في وصف شارع . حتى وإن كان ذلك في القصص البوليسية . فلم يكن لدي صبر على عملية الوصف . لأني مشوق إلى تتبع الحدث وما يترتب عنه . وقد قرأت فيما قرأت الآلاف . وأذكر وأنا في حماسة أن كانت هناك مكتبة تضم مجموعة مكونة من سبعة عشر مجلدا قرأتها . وكذلك روايات أجاثا كريستي التي ظهرت قرأتها كلها . ثم قرأت التاويخ أيضا . لأن التاويخ لا يكتفي بمجرد الوصف . بل يسجل الأحداث . وبقراءة التاويخ انبعثت القصة بالنسبة لي . حتى بدأت التعرف — وأنا طالب في كلية الطب — على مجموعة كمل يكتبونه القصة . وبرغم حبي الشديد للقصة لم أكن أتصور أني ما كتب القصة . فلما تعرفت على هذه المجموعة . وأدركت أنهم بشر . حاولت أن أكتب أنا أيضا . وحين حاولت الكتابة بحثت النوع الذي أحبه في القراءة ، وهو إيجاد جذور القص . بمعنى أني كنت أحاول أن أحقق في قصصي ما كان يجذبني إلى قراءة القصص . وما بمعنى في الحدث عندما كنت أقرأ القصص البوليسية . وما كان يثيرني عند قراءتي للتاويخ . ومن هذه الأصول الثلاثة حاولت كتابة قصص تقرأ بشغف شديد . وعندما بدأت أفهم أنه من الممكن خلق قصة مصرية . حصحصت هذه النحرية . ولست أدري مدى حظها من النجاح أو الفشل . وهذه هي قصة البداية على العموم . وفي الحقيقة أنا ضريح الاستيعاب للحدث إلى حد اللهاث وراءه . ولذلك فإن اختياو القصة القصيرة هنا تحتاج إلى دراسة لمعرفة الأسباب التي تجعل الكاتب يؤثر هذا الاختيار على غيره . مثل كتابة القصة الطويلة . هل لأنه يتعجل تتابع الأحداث ، أم هي الرغبة في تركيز الرمز . أم عدم القدرة على التسجيل ، أم أن هذا يرجع إلى قصر النفس . ولكن ما يسمى « النفس الطويل » في الرواية أعتبره أنا « النفس المليء » . « النفس الطويل » يجعل الإنسان يحتمل فترات طويلة من الرمز ، وكميات من الأحداث لا معنى لها في رأيي . وبعدي أننا لو استطعنا أن نحول القصة إلى معادلة وبخاصة برموز يستطيع الناس فهمها . فإن ذلك أفضل كثيرا من أن نكتب الروايات القصة بدأت تأخذ عندي شكل قانون . بمعنى أن تكون القصة قانونا لشيء . حدث هذا بدءا من « أوحش قياق » . وهي تحكي عن رجل ليس لديه مال فكان لابد أن يضاجع زوجته . لأن هذا كان يمثل بالنسبة له المتعة الوحيدة . لماذا ؟ لأن هذا قانون . وهو السائد في مصر . وقد أدركت الأمم المتحدة هذه القصة في بحوث تحديد النسل في العالم الثالث . حيث ثبت أن هناك نقصا في المتعة . وهذا قانون صحيح في العالم الثالث كله . لأن الزواج هو أرخص متعة .

أما الدوافع والظروف التي كانت وراء اختياري هذا النوع من الفن الأدبي . فالحق أني لست أنا الذي اخترته . وإنما هو الذي اختارني . لأني جربت الشعر . ولكني لم أحبه وذلك لأن النماذج الشعرية التي كنا ندرسها عادج سيئة جدا . فقد كنا ندرس أشعارا في تمام والبحتري — ورأيي في تدريس الأدب العربي أنه يجب البدء بالشعر العامي مثل شعر بيرم التونسي . ثم الانتهاء بالمتنبي أو بأبي تمام العبسي . ولأني دراسي للشعر بدأت بالشعر الصعب فقد كرهته . ولما لم يكن هناك أدب قصصي يدرس فلم يكن لي اهتمام بالقصة . وأول مجموعة التهبت بها في كلية الطب لم تكن من الشعراء بل كانت من كتاب القصة . ولهذا بدأت تقليدهم في كتابة القصة . وجاء التقليد جيدا فامتدحوا ما كتبت . فواصلت الطريق . وقد اكتشفت من تأملي في قوانين النقد أنه لا يوجد ما يسمى كاتب قصة قصيرة أو كاتب رواية . كما لا يوجد شاعر القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة . والأمر هو أمر وزية شعرية أو وزية قصصية للعالم . وكلما تقطر الشكل كان أكثر فاعلية . فالوزية القصصية تذوب في الرواية تماما . فمثلا لو كان هناك من الحكمة ماوزنه خمسة ملجرامات فإنه يمكن وضعه في سر حلوكما يمكن أن يوضع في كوب ماء . وسواء وضع في سر او في كوب فوزنه لن يتغير ومصراحة أنا أتعرض كل أعمال تحبب لمحمود . وكل عمل من هذه الأعمال . فأحد أن أهم ما في كل منها وتما بالي في جملة عاشرة أو خمسين من القصة . وهذا ما أخرج به من القصة . ولكن القصة ككل ماذا قيها ؟ ويمكن القول بأن كاتبا مثل توليستوي كان يكتب الرواية لأن لديه حقا ورسالة يحس بها . وس الصادر في كتاب الرواية من يتوافر له هذا الإحساس بالرسالة ورأيي أن فلوبير كتب « مدام بوفاري » لمأساة شخصية . وتما لأنه يريد أن يبرر لزوجته أعمالها . بمعنى أنه كانت له رسالة شخصية . وحتى شيكسبير . فأنا أحد أعماله على أن كل رواية لها مناسبة خاصة داخل نظام الحكم الإنجليزي . فقد كان يرجع أحيانا إلى الأطعمة التاويخية من أجل أن يحقق أهداف السياسي لروايته . ولا شك أن رواية مثل ما كبث كانت تنطبق على شخص ما تطلق الملكة اليزابيث . وأنا أعجب من بعض الروائيين الذين يقولون إن عندهم ثلاث روايات أو أربع احتياطية . ولا أدري كيف يحتمل الكاتب أن يكتب عملا لرمس مجهول ولقارئ مجهول ، مع أن المفروض أنه يكتب العمل اليوم ليقرأ اليوم . وليحدث أثره اليوم . وليريد هذا الأثر على كاتبه اليوم فيكتب عملا آخر ، لأن

الكاتب يستقبل ويصدر. ولكن ان يضع الكاتب على محفوظة بفنحها في الوقت الذي يراه فهذا صعب تصوره . وهذا فإني اعد مثل هذا الامر صعبه او حرفية عند الكاتب .

ان كل قصة تكتب قانونها الخاص ورسمها الخاص . ثم إن هناك نقطة غامضة جدا . وهي القول بان قصة ما ستحدد . ومن يضع في اعتباره ان يكتب قصة حالمة فهو مخطئ . إذ تأتي النتيجة على عكس ما اوتاني . لانه يراعي فيها قوانين سرمديه . في حين انه كلما راعي قوانين الحاضر فيها فإنها تصبح سرمديه فالكاتب كلما تعمق في الحاضر . وكلما كان الحاضر صادقا . فانه يصبح سرمديا . ولكنه إذا كان سرمديا بالوهم اصبح هشا من حيث الحاضر فلا يؤثر . واما لا استطيع ان اوعم اني سا كتب قصة ادبي بها الإنسان المصري إلى سنة ٢٠٠٠ فهذا كلام لا معنى له . ولكني استطيع ان اكتب قصة مشغول اعلى مع الشرطي على تعطيل إشارة المرور حتى يتاح له التنقل من اكثر عدد من السيارات المنتظرة . ثم يروح صه . وهكذا مثل هذه القصة ممكن او لا ممكن ان يسع عنها قانون سرمدي . ولكن لا شان لي بهذا . وليست هذه مشكلتي .

واما فيما يتصل بموضوع الاستعداد الشخصي لكتابة القصة . او الميزة او المزايا التي يمكن ان تكون قد حددت لي إني كاتبا . فسوف اتكلم عن مزايا القصة او ما اراه انا من مزايا. والحقيقة اني ارى ان القصة القصيرة والمسرحية هما انسب الاسلحة التي يمكن الإنسان من ان يقول ما يريد . لاني ارى الرواية مثل الحرفيش التي تسمر سمعن عاما بلا نتيجة . ولكن القصيرة الخاطفة هي التي تاتي في المسرحية او في القصة القصيرة . قد اقرا القصة في شهر فلا استطيع ان أحدد منها الانفعال المطلوب . ومن ثم فإني لا استطيع ككاتب ان اعطي الانفعال عن طريق الرواية . اما المسرحية والقصة القصيرة فهما خاصة بتيحان للإنسان ان يقول بشكل فني وبشكل موجز جدا . ومن السهل ان يسمي القارئ تفاصيل روايه . ولكن من الصعب ان يسمي تفاصيل قصة قصيرة محبوكة

ومن هنا نشا بعد الحرب العالمية في الرواية القصيرة short novel وهي الرواية المكثفة . ولو احدنا مثلا رواعيه الإسكندرية لـ « داوبل » وقرانا الجزء الاول منها وقرعنا منه . وهذا غير ممكن لاني حاولته . فسوف نجد الأجزاء الاربعه تعرض نفس الجو ونفس الشخصيات . وهناك كاتب ظهر حديثا في امريكا اسمه لورنس داريل في صفحته الاولى منها ـ واما لا اتكلم عن القارئ العادي بل القارئ الذي يحاول ان يرى الفن الجديد ـ لوجدنا ان الفن الجديد يظهر في الصفحات الخمس الاولى . واما بقية الرواية (٣٥٠ صفحة) فما هو إلا حكايات امريكا اللاتينيه . مثل جزال دعب وجنرال جاه امور لم تحدث اي تاثير في نفسي .

وما اريد ان اقوله هو ان بعض الفنون بين . وليس هناك في يلعي فنا احر والرواية لا يمكن ان نحدثر . فستظل موجودة . ولا يمكن ان يلعي القصة القصيرة الرواية الطويلة ولا القصيدة القصيرة الشعر . ولكن هناك رؤيا قصصية للعالم . وهذه الرؤيا تحتاج وعا محدى واسع جدا او محدى محدد ومركز واما من انصار التركيز . لان هذا يتفق مع شخصيتي . ولا احب التطويل في القصص ورايي ان كاتب الرواية موجه خاص له خصائص نفسية معينة . فلا بد ان تكون لديه قدرة كبيرة على التسجيل . ولذلك فإن كتاب الرواية جميعا يعملون مدة طويلة يوميا . والاستاذ نجيب محفوظ يقول لي ذلك . وكذا أصدقائي الاخرون من الكتاب. ولكني من طبيعة مغايرة فمثلا تحدثت لي ان اكتب قصة قصيرة . وعندما احاول تحبرها اجد نفسي قد كتبت قصة اخرى . لان حالتي النفسية تكون قد صبت على الورق بهذا الشكل . فإذا ماحاولت إعادة كتابتها وجدتها وقد تغيرت تماما . وهذا يضايقني جدا . لان عندي حوالي عشرين قصة . كل قصة منها تنقص حوالي اربعة سطور . ولكني لابد ان ادخل في اخر النفس الذي بدات به من اجل ان اتم القصة فلا استطيع . وذات مره فعلتها في قصة واحده هي قصة « حمودة » ولمدت سبع سنين . كل يوم احاول ان اجلس الجلسة التي كان عليها النفسي الذي قطعت ساق ابنه . والذي احب الفتاة المسيحية . ولكني لم استطع . فاضطررت إلى كتابتها من جديد . مع انها كانت جميله . لاني كنت في لحظة لم استطع ان استعيدها مرة اخرى

اما كيف بدا مشروع الروايه في نفسي . وهل بيدا من فكره او من حدث او من شخصية او من ذلك في اسلوب التنفيذ . فلي اجيب إجابه نظرية مثلا رواية « الحرام » . عندما خرجت من قريتي إلى المدينة وجدت ان العالم يتحدث عن الفرية المصرية وكان الفلاحين جنس واحد ولكني اكتشفت ان الفلاحين يشكلون طبقات . مثل اكتشاف ان الشيء يتكون من جزئيات . متكون من ذرات والذرات متكونة من جسيمات صغيرة . وقد كنت وقتها اومن بالطبقات الكادحة من الناس . وضرورة تجسيدها على المسرح وفي نفس الفترة كتبت « ملك القطن » . فكتبت عن الفلاحين الارستقراطيين . ويبدو ان الإنسان كلما كان فقيرا زادت كميه الإنسانيه فيه الى حد كبير وقد كان دافعي حقا إلى الكتابة هو ان اكتشف عالما وكذلك كتبت رواية طويلة هي عتابة دليل سياحي لعمال التراحيل . لان هؤلاء الفقراء يمثلون إنسانيه ولا عوطم العمر إلى وحوش . ولكنه يضع فيهم كمية كبيرة من الإنسانية . وعندما كتبت مثلا رواية « البيضاء » . فقد كنت اريد ان اكتب ما يوجع هذه الفترة من حياتي . لان احد الإحباطات الكبرى التي حدثت لي عندما دخلت السجن ـ لاني كنت اعتنق الشيوعية . وكنت على استعداد للموت في سبيلها ـ ورايت تصرفات الكبار والزعماء . وفعل ذلك كنت قد سافرت إلى بلاد الديمقراطيات الشعبية . اكتشفت ان هناك اخطاء كبيرا جدا بين القول والعمل . وبين النظريه والتطبيق . حدث لي نوع من خيبه الامل . بل كفرت بالشيوعية السائبة من خلال فيلم كنت قد رايته هنا في القاهرة قبل المؤتمر العشرين بثلاث سنوات تقريبا وهذا الفيلم هو « سقوط برلين » وقد رايت فيه ما لمست منه ان المساواة بين البشر ـ وهي ما اقتنعت بالشيوعية من اجله ـ هي مجرد كلام . ثم بدات من خلال السلطات المصرية اعرف أن التوجيهات تاتي من الحزب الشيوعي الفرنسي . فمثلا في غمار حرب السويس احد ان المشورات تتحدث عن السلام . في حين كان المفروض ان يعطي مفهوما مصريا خالصا للإنسان المصري . ومثلما كنت احاول في القصة القصيرة او الرواية ان احد المفهوم المصري او الشكل المصري . فقد كنت اتمنى ان يجد التنظيم السياسي الصيغه المصريه الاصيله . وفي رايي ان التنظيم الوفدي الوفدي شعبية . ولذلك كانت ناجحه جدا . ومن الغريب أن تظل حية لمدة ثلاثين سنة بصورة غير ظاهرة بدليل انه عند إعادة تشكيل حزب الوفد انضم إليه مليون شخص . ولذلك لانها كانت صيغه شعبية حقا . مختلفة حتى عن الصيغة العربية ورايي أنها توصلت إلى حد كبير ولعد إلى موضوع الروايه ورايي انها نوع من الموضوعات الكبيرة . لا يمكن كتابته في القصة القصيرة . ويقصد به التعريف إما بفترة تاريخيه معينة . او فئه من الناس وافكره هنا هي فكرة التعريف او التقديم لهذا العالم المجهول والحقيقة اني كنت بعد ذلك روايات من النوع الذي يقصد به التعريف واما فكرة التحفظ فانا اختلف عن الروائيين في اني لا الجا ابدا إلى عمل تخطيط للرواية . ولكني اعمل ـ مثل المسرح تماما ـ اوضع مثل الموقف. فمثلا عندي فكره لعمل روايه عن عمال التراحيل . ولكن ما الموضوع الذي أكتبه عن الرحيله ؟ مثلا احد ان العمال يعيرون مفيط . ثم ابدا في الامتناع بعمليه منع خيط مثلما يعمل إنسان هوايه صيد السمك . يشد خيطه ليخرج السمكة ولو احسست مافي فكرت في الاحداث التي اكتبها من قبل فإني اتوقف عن الكتابة . لأني أحس أنها اصبحت عمليه عقلية في حين أني أريد أن أخرج من عقلي القديم الذي هو العقل الحكاء للقصة . وهذه العملية أشبه بالألم التي تضع وليدها الذي لم تخطط ملامحه

وهو جنين في رحمها . ولكنها تكون في شوق إلى وزياه . لترى الصورة التي جاء عليها هذا الجنين الذي وضعته . كذلك الأمر بالنسبة لي . فهو لشبه بالعملية البيولوجية تماما . بمعنى أن العمل الروائي يخرج الأشياء التي يمكن أن تعدل في تفكيري الواعي وتفكير القارئ . فهي عملية أسرولوجية اجتماعية . بمعنى ان يكون لكل قطاع من الناس من يعبر عن العقل الباطن الجماعي فيه على هيئة كتابه من اجل تغيير المجتمع

لا . ليس هناك تخطيط وإلا كانت العملية عملية حسابية . وهذا ما افسد السينما المصرية واما علاقتي بشخوص الرواية . وماإذا كانوا من خلقي . وماإذا كان هم وجود سابق على وجودهم الروائي . فانا الذي اخلق هذه الشخصيات على مراحي الخاص . وانا الذي أستمع بهم . واحب ضعفهم . واحب تفاهتهم وذكاءهم . واحب ان اغيظهم . وهذه عملية تفاعلية واللعبة هي لعبة العقل القديم . وهذا موضوع نقاش خطير دخلت فيه مع علماء نفس . لانه كان يرى ضرورة ان أكتب بالعصبي . وقلت له إن افتعال اللغة . لو كونني اسيطر على اللغة سيطرة عقلية . سوف يؤدي — من ثم — إلى سيطرتي على الافكار التي تخرج من داخل سيطرته عقليه .

وعندئذ فإني اختلق ولا احلق واللغة تخرج مني رغما عني حتى وإن كانت عسيرا عاما ولايمنع ولايمنع إطلاقا ان اضع لفظا مكان لفظ . لان الفكرة مافي مبنية على هذا الاساس وليس على اساس الاختيارات . مثل ملامح الطفل الذي يأتي عليها دون تدخل من امه او ابيه في رسمها على صورة معينة والفن لم يدرس دراسة علمية . وللاسف فإن النقد الذي يدرس لم وكثير منه في مجلة فصول — يأخذ النقاد فيه العملية الأدبية وكأنها شيء منفصل عن العملية السيولوجية الحيوية واما لي تحليل خاص . وقد حاولت ان اتحقق بكلية الآداب . فحضرت المحاضرات لمدة يومين . ولكني تراجعت عن هذه الفكرة . لاني وجدت المسألة تجرد تفسير عقلاني لشيء غير عقلي فانا مثلا قرأت كلاما يبحث في قصيدة شعرية لأدونيس . وفي رأيي ان هذه القصيدة لاقيمة لها . ولست احدها شعرا على الإطلاق . فإذا بالناقد يحللها وكأنها قرآن .

والمسألة اول الامر مسألة قبول . وعمليه القبول لاتخضع لاي منطق . ولكنها تخضع للإحساس والفن ليس عمليه كمانية بل عملية بيولوجية . وعلى ذلك فلابد ان يكون الفن مقبولا من الناس اولا ومفهوما ولكني باعماق معينة . اما ان نأتي بقصيدة لا افهمها على الرغم من اني امتلئ في مجال الكتابة . فهما قيل في شرحها فإن ذلك لايغير من حقيقة أني لم افهمها .

ولابد عندما اقرأ الشعر ان يعجبني . ولذلك فكثيرهون يكرهون رزق عباقي . مع انه هو الشاعر الحقيقي الذي ظهر في كل هذه الفترة . وما سبق في شعر صلاح عبد الصبور هو الشعر الاول البسيط . وقد كان التفكير العلمي عند وواطي القرن التاسع عشر نتيجة للنهضة العلمية الضخمة التي كانت فترة واسعة جدا من العصور الوسطى إلى العصر العلمي الحديثي . فدخل الكتاب عن دورهم . وما كان يسمى لهم ان يعرفوا في العلم فانا مثلا عندما اقرأ نظرية الكم Quantum theory فإني لاافهمها لكني اكتب عنها ورواية . لو اقسر الشعر عن طريقها . بل افهمها بوضعها نوعا من الثقافة يعيني على فهم العالم . ولكني عندما أكتب فما فإني أنسى النظرية الكمية

ولكن ماحدث هو ان العلم كان باعثا للعجائب . حتى إن الأدباء ارادوا ان يجعلوا من انفسهم علماء . في حين ان الإنسان هو الذي يجب ان يكون المادة الخام للكاتب . بصرف النظر عن الاكتشافات العلمية . بل يجب على الكاتب ان يتجاوز هذه الاكتشافات فمثلا إذا توصل فرويد إلى نظرية تقول إن الجنس هو اساس كل المركبات النفسية للإنسان فإنه يمكني ان اكتب رواية اثبت بها ان المال هو اساس المركبات النفسية عملا .

فدور الكاتب يختلف عن دور العالم تماما وما حدث هو ان «جنس جونس» و «بلوتستواميثالها . قد اسهموا أمام العلم — في رأيي — فارادوا أن يتربوا برى للعلماء . وما كان يسمى فهم ذلك وقد حاولت تمثيل الكاتب في قصة قصيرة فكتبتها بعنوان «موت الرمار ..» فالكاتب — في رأيي — كالرماو او كالمهرج او كالمعلوماتي . ولكن كل كاتب يريد ان يكون عميد الأدب العربي في حين ان الكاتب في الحقيقة حكاء، لو قصاص . يمكن أن يجلس على مقهى ليروي حكايته . او يمكن ان يسمر في قريته ويتنقل من بيت إلى بيت . ومن مسجد إلى مسجد . وهذا دور الفنان ومهمة كاتب القصة شاقة جدا . فمن السهل ان اقنع القارئ بصدق شعوري في الشعر . ولكن من الصعب أن اقنعه بقضية موضوعية مثل تحرير الحمل من ثقب الإبرة .

وما يعيظني كثيرا أن يتكلم البعض عن المرحلة الواقعية ليوسف إدريس في «أرخص ليالي» . في حين ان البطل في «أرخص ليالي» لم يكن واقعيا إطلاقا . هل يعني قولي إنه في قريته لو تخرج من الجامع فيصطدم بالصبية . وانه لابد مكانا يذهب إليه — انه واقعي؟ ابدا . ولكن هذا هو الواقع الذي يعيشه وأعد منه اللبنات التي يمكن ان أصنع منها رؤياي الشخصية . سواء بعدت أو قربت من الواقع . ولكن ليس هناك مايسمى «الواقع» ومثلا عندما أتكلم عن «بيت لحم» وان وحلا مقرفا اعمى ولوعله — وثلاث سنات ولا يستطيع ان يفرق بينهن إلا بالحمام . وانه يقع بقصه بهذه العملية فهل هذه واقعية؟ ولكن هناك من يقول إن فيها مقرفا وامرأة بعسل . وفيها ثلاث سنات . وعلى ذلك فهي واقعية . أما إذا كتبت قصة مثل «الأورطي» فيقولون إنها ليست واقعية والحق أنها كلها واقع .

والتوضيح الحي للفن غير المقصود هو الأحلام . فحين عندما نحلم نرى أشياء لايمكن تخيلها في اليقظة ولكنها تراها معقولة جدا في الحلم . إني أفرحه ان الإنسان يستيقظ من النوم وهو متأثر بالحلم بالتشاؤم او بالتفاؤل . لان كل عقل فيه إمكانية رؤية المسائل بالصورة غير التقليدية تماما . ولا اجري بالضبط أين مكان هذه المنطقة من المخ . وهي لاتتفق كذلك مع تفسيرات فرويد للأحلام ولكن هناك منطقة تختلط فيها العقل القديم بالحديث بغرائز «بمركبة الإلكترون» بقدرة الإنسان على النمو

س محصلة لتكوينه وعالمه هو . وقراءاته وتكوينه النفسي والبيئة التي يعيش فيها ومن المؤكد أن احلام الإنسان المصري تختلف عن أحلام الإنسان الامريكي مثلا . لأن هذا ينبع عما يقابله في حياته . وإذا كان الحلم تعبيرا عن رغبات عبر محققه في الواقع . أو تشكيلا للعالم بشكل مختلف .

ح أبدا .. ولقد كنت أتصور أن الأمر كذلك . وقد يمكن احتراع عقار فيما بعد لايحذر ولا نبكر ولكن ليحمل الإنسان نحلم ، لأنها مرحلة من مراحل الوعي واللاوعي أو اختلاط الوعي باللاوعي . وهذا هو سبع الفن وهو اختلاط الواقع باللاواقع . والمصدق بغير المصدق . ومن الممكن مثلا ان ابدأ من فرضية مستحيلة كأن اقول مثلا فوجئت نفسي واقفا فوق قمة إفرست مثلا . وقد لا أكون ذهبت إلى إفرست ولا رأيتها ولا عرفتها . ولكن المشكلة هي القدرة على الإقناع . وموهبة الكاتب هي ان يفعلك بتمرير الحمل من ثقب الإبرة .

يوسف إدريس

إدوار الخراط

س . متى بدأ اهتمامك بالفن القصصى قراءة وكتابة ؟

ح بدأت أكتب القصة فى سن مبكرة جدا . بدأت أكتب القصة عام ١٩٣٦ ، وكنت أعمل أشياء غريبة جدا .

س : كم كان عمرك فى عام ١٩٣٦ ؟ وأين كنت ؟

ح عشر سنوات ، وكنت أيامها بالإسكندرية فى غيط العنب ، وكنت مسرورا جدا أو متأثرا جدا مما كان يسمى أيامها «حرب الحبشة» ، وقد كنت من خبر صحف فى حريدة أو فى مجلة ، وما كانت «مجلة» و«اللطائف المصورة» ، أو «المصور» ، أو شيئا من هذا القبيل ، كنت صفحة ونصف صفحة عن مقاتل حبشى يحارب فوق الجمال ، وأسقط طائرة وحدثت له حادثة مفجعة ، .

س هل كان ذلك نوعا من قصص المغامرات ؟

ح كانت مزيجا من قصص المغامرة والوطنية والدفاع عن الوطن والنفس . وأطرف ماأذكره من هذا الأمر هو أنى لم يكن فى قراءة فصل من أفرزها ! وزأيتها على أمى ، وقد تصورت أنها قصة حقيقية ، وتأثرت جدا وبدمعت عيناها . فقلت لها إنى أنا الذى ألف الحكاية

س ولكن مالذى جذب انتباهك إلى حرب الحبشة ؟ الأحرار التى كانت تثير ام الإحساس بالتماثل بين الشعبين المصرى والحبشى ومقاومتهما للإستعمار والطغيان ؟

ح من الصعب جدا العودة بالذاكرة إلى ماجذب انتباهى فى ذلك الوقت ولكن ماأذكره أنى فى عام ١٩٣٥ كنت فى السنة الثالثة أو الرابعة من المرحلة الابتدائية

س ماذا كنت تقرأ فى هذه المرحلة ؟

ح أيام علاء حسبى فرأتها فى ذلك الوقت .

س هل كان هناك روايات قريبة إلى حدما من نوع المغامرة التى كتبتها قصص مغامرات وطنية .

ح طبعا . كان هناك قصص من النوع الذى كنا نقرؤه كلنا فى المغامرات وقد كانت قراءتى الأولى للتوراة والإنجيل . وكان عندنا دولاب صغير مقفول . ولابد كان مقفولا كان ممثل بالنسبة لى سحرا وجاذبية . فتحته سرا ووجدته مليئا بكتب كانت تخص احدا فى وقت ما بعد . ووجدت من بين هذه الكتب كتاب محاورات فى الأدب العربى القديم . عهيله الأباء اليسوعيون فى بيروت . فيه من اس فنيم وابن المقفع والجاحظ وكليلة ودمنة وشعر كثير . وهى محاورات كانت مقررة على الطلبة فى المدارس الثانوية وقد كان هذا الكتاب يمثل سحرا بالنسبة لى

وكان من بين الكتب «كليلة ودمنة» وكان هناك كتاب اسمه الأدب والدين عند قدماء المصريين . الفه مصرى وهو كتاب مهم جدا . وقد قرأته وعمرى تسع سنوات . فكان له تاثير فى تشكيل وجدانى . واشياء اخرى كثيرة من هذا النوع مثل كتب الغرائب . ثم قرأت بعد ذلك وركامبرل وغيره . وكنت شديد النهم للقراءة

س ولكن ماذا عن الكتابة ؟

ح تركت القصص لفترة وكنت الشعر . ثم تصورت كتابتى كما كان يطلق عليه محاولا اسم الشعر الى شعر عمودى شديد الفصاحة موزون ومقفى وكان هذا وانا فى السنة الثالثة فى المرحلة الثانوية . ولكن هذا الشعر لم يره احد . ثم تطور هذا الشعر إلى الشعر المرسل . لأنى كنت فى هذه الفترة قرأت قراءات كثيرة وتأثرت بمدرسة أبو للو . وقد كان بأجى وعلى محمود طه من احبائى . ثم تطورت إلى الشعر المنثور . وكان هذا الشعر يضم اشياء عن كيوبيد وذيانا وزيوس والشيطان والملائك خليط من الوثنى والمسيحى . واشياء عن الموت والحب والألم وغير ذلك

س وبعد هذه قرأت التراث اليونانى ؟

ج قرأت الإلياذه التى ترجمها السقالى شعرا . وبدأت احفظ اساطير هؤلاء الآلهه . وعرفتهم . وعملت لهم قواميس درست فيها كل إلهة ووظيفته وعلاقته كل منهم بالآخر . وهذا يونانى وهذا مقابله الفرعونى ومن الشعر المنثور ، بدأت كتابة قصص اشبه ما تكون بالشعر المنثور فمحمد اشياء بعنوان «البأس» ، و«الأوتاد» ، و«الحريق» ، وكانت هذه الكتابات ورمانتيكية وفيها كثير من التفلسف وبجيل فى ابى ماعين ليله وضحاها . او بين سنة واخرى . وحدث نفسى اكتب كتابة لا أحجل عنها وكان ذلك سنة ١٩٤٣ .. واول قصة كتبتها كانت فى نفس السنة

س ومن اين بدأ الإبداع عندك ؟

ح لا استطيع ان اجيبك عن هذا السؤال . لان ذلك مستحيل ومأزعم ان ماأقوله ليس إجابة عن هذا السؤال ، فاذا يمكن ان اقول لك عن صبى ابوه صعيدى ، هاجر من أحضم ثم القبوم إلى الإسكندرية .. أبوه اكبر سنا من والدته بحوالى عشرين سنة .. نشأ فى غيط العنب ، وهو حى شعبى فيه تركيز كثيف ، وفيه فى نفس الوقت مسجد سيدى كريم ، الذى يحتفل جدا بذكرى مولده كل عام . وقد لعب مولد هذا الولى دورا مهما فى طفولتى مما كان يجرى فيه من احتفالات المريدين والدراويش والخليفه وكل هذه الأشياء ، وتعذبت الظروف بهذا الأب الحاجج إلى حد كبير إلى ضيق شديد . فعمل كاسبا عند تجار كانوا ـ من قبل ـ وملاك واحدا ننتقل من بيت إلى بيت بحثا عن السكن الأرخص . وهربا من توقيع الحجز على منقولات السنة ونزلت على ذلك أن انتقلنا إلى حى محروم بك . ثم عدنا مرة أخرى إلى حى واعب . فى الحالة التى نظهر فى أعمال كثيرة مثل «على الحافه» ، أو «قبل السقوط» . وهذه الحالة هى التى بدأت اقرأ فيها كيتس وشيللى وغيرهما ولقد كانت تجربه القراءة والعربية اللذهنيه والمؤثرات الدينية فى المدرسة وغيرها ـ كل هذه العوامل احدثت فى نفسى تأثيرا واضح ان هذا شىء مهم .

س هل هذه محاولة لتفسير المصدر الذى ينبع منه الإبداع الأدبى عندك ؟

ج طبعا ليست هذه المحاولة تفسيرا لهذا السؤال ، لأنه من الممكن جدا ان تحدث كل هذه المؤثرات لإنسان مادون أن تؤدى به إلى الإبداع الأدبى

س اعتقد انك تتفق معى أن ينبع الإبداع القصصى فى تصورك . وهل هو ينبع من مجرد التطور من القصة إلى الشعر العمودى المقفى فالشعر المرسل الرومانسى فالشعر المنثور فالشعر القصصى فالقصة مرة اخرى . ومن ثم يمكن الكشف عن جذوره فى اصول النماذج الأولى المذكرة . أم أنه كان محاولة لاصطياد معنى او خلاصة معانى مجموعة التجارب الحياتية التى عشتها تجربة الصائغة

المالية والاجتماعية وحصور الموت المستمر ، والتحرية الدينية ، واهتمام الآخرين بك ، والإحساس المبكر بالجنس وبالعلاقة الخاصة الروحية بالأب الخ .

ح أنت تحاول أن تسعى إلى أشياء أنوى أن أقولها،فقد كان أبي قصاصا من الطراز الذي لأيامنا ، كان يحكي لنا حكايات مغامراته أيام أن كان يعمل صرافا في القرى المحيطة بأحميم وهو يجمع مال الحكومة . ومايصادفه من مغامرات مع اللصوص والمتاجر والفلاحين والعمد ، ويحكي كيف قامت الحرب العالمية الأولى . والحديث بين غليوم والإمبراطور مفولا في شكل حوار كما لو كان حاضرا ذلك المشهد الخ

س هل سمعت شاعرا من شعراء الرواية ؟

ح لا ـ ابدا .

س . ولكنك قرأت السير الشعبية ؟

ج نعم ، ولكني لم أعاصر شعراء الرواية

س هل تتصور أن والدك كان يقوم بنفس الوظيفة تقريبا ؟

ح بلا شك

س أريد أن أسأل عن علاقة في القصة عندك الذي يظن الكثيرون أنه مغامرة مبكرة في الشكل ، ونوع مختلف عما كان سائدا ، عندما كتب «الحيطان العالية» بدأت تكتبها في الأربعينات ، ونشرتها في عام ١٩٥٨ . ولكن الكتابة النهائية لها ربما كانت فيما بين سنة ١٩٥٤ و سنة ١٩٥٨ .

ح الحرف الذي فيه مغامرة وتجديد كان في أوائل الخمسينيات ، وقد كانت «حيطان عالية» أول مغامرة فيها هذا الأسلوب . وقبل ذلك نكاد القصص تخرب من الشكل التقليدي . و «حيطان عالية» فيها قسمان متحركان قسم قبل الخمسينيات وقسم في الخمسينيات المتحركة وهو القسم الذي كان فيه مغامرة واحراق . وفي الأربعينيات كتبت مثلا قصة «أبونا بولا» وقصة «الشيخ عيسى» وربما أكون قد اعدت صقل بعض الأشياء ، ولكنها كانت تقليدية تقريبا . مع أن الرؤية ـ فيما أظن ـ كانت مختلفة والتعبير أيضا .

س وصلت إلى استنتاج لا أدري ما إذا كان سيصدق أم لا .. أنت وصلت إلى الشكل في «حيطان عالية» وحدث تطور كبير في «ساعات الكبرياء» على طول الذي الزمني بينهما ، وهذا الشكل ابتكرته أنت . وربما أظن لم تكن قد قرأت عن تيار الوعي . لا جويس ولا بروست ولا جوردان .

ج حتى الآن لم أقرأ بروست كاملا ، وهذا اعتراف خطير،وإنما قرأت منه اجزاء فقط . وقد قرأته متأخراً ، ولكني قرأت جويس.أما دطوز فقد قرأته في المرة الاولى سنة ١٩٤٣ أو سنة ١٩٤٤ ولم أكد أفهم قلائل أوضاعه .

س . في تصوري أن الشكل التحديدي الذي وصلت إليه في «حيطان عالية» كان من ابتكارك ، وفي تصوري أيضا أنه كان نتيجة امتزاج كل هذه المذاهب ـ الأدبية ، والتجارب الحياتية بشكل أساسي

ح مع اهتمام كان يسبق هذا الشكل في الأعمال السريالية ومن المحتمل جدا ان يكون اتصال بالسريالية . سواء في الفن التشكيلي او في الشعر هو العامل وراء مانسميه الابتكار في الشكل .

س هل هناك علاقة بين الرؤية السيريالية والتجربة الدينية أو الرؤية الدينية ؟

ح طبعاً هناك تصور أيضا أن السيريالية تجربة صوفية . حتى في الفن التشكيلي

س . لكنك في جوهرك رومانتيكي .

ح على العكس ، فأنا ضد الرومانتيكية إلى أبعد مدى . وقد يبدو أن فيه هذا فيه شيء من السحرية والتحكم العقلي لعناصر هذا الجوهر الرومانتيكي أو وضعه في حالة من التوازن أو التعادل . لأن إحساسي عليها هو أني لا أحمل من الرومانتيكية ، ولكن القضية ليست قضية ورومانتيكية ، بل قضية العاطفة المغرقة التي اشعر أني معرض لها ، فليس عندي مانعة إزاءها،إن الواقع صلب وخشن ووعر وحاد ، ولايسعني أبدا ان يقفل المرء عن هذا الواقع وعن هذا النوع من المعادلة بين الإشراق في العاطفية والجوهر الآخر أليست الرومانتيكية هي الهوى المشبوب ؟ ولكن المهم هو أن نوضع في إطارها الحقيقي ، او الواقعي ، أو المتوازن .

س هل هذا نوع من الخوف من اعرابه ؟ لأنك إذا أسرفت في الواقعية أو استسلمت لها .

ج : الخوف من الغريزة قائم على الدوام ، لأن الغريزة محتقرة ، وليس لهذا الهوى المشبوب من مصير في النهاية إلا الغريزة ، إلا في لحظات قليلة ونادرة وساطعة ، وهذه إنما تتحقق على مستوى الفن ومستوى الحياة . فالفن هو الحل ولكن حتى الفن بالنسبة لكاتب مثلي غير محترف ، يتحقق أيضا في لحظات نادرة ، وقليلة جدا على مستوى أوبعين عاما من العمل بالنسبة لي مادا عملت ؟ القليل جدا . وهذا صحيح . فالفن هو الحل ولكن هناك فترة طويلة جدا من الانتظار ، والمعاناة الصامتة غير المكتوبة ، التي لم تتحقق لأنها لم تتحول إلى فن وهناك عشرات من المشروعات المجهضة

س أود أن نتكلم الآن عن الشخصيات ـ أعاصا الآن روايه لك هي «رامة والتنين» وعن نتكلم عن الفن الروائي ، ولكن في الغالب سنتكلم عن الفن القصصي بشكل عام من أين جاءت الشخصيات ؟ أو من أين جاء «ميخائيل» ؟ فيما على وجه التحديد ؟ هل هو مزيج من القديس والملاك ميخائيل وملك ؟

ح هذا سؤال ما كر يجور أن يكون فيه شيء من ، ولكني أزعم أن ليس فيه شيء من الملاك ميخائيل ، وأنه ليس أبدا بالكامل ، بمعنى أن ليس هناك تطابق بين ميخائيل وكاتب الرواية . وهناك مواقف وقضايا يقولها ميخائيل ليس كاتب الرواية مستعدا لأن يوقع عليها ، ولكن بالقطع هناك جانب كبير من كاتب الرواية في ميخائيل ، بمعنى أن هناك إمكانية تصور ميخائيل على أنه حر، منقطع من الكاتب ومضاف إليه ، ومذهوب به إلى حدود لم يستطع الكاتب أو لايستطيع ، أو لايقبل أن يذهب إليها وباعتباره حرا منقطعا فهو حر، ناقص من الكاتب ، بالإضافة إلى أنه حر، مضاف إليه .

س من أين جاءت الإضافة ؟

ح بمعنى أنه ربما كانت هناك إمكانيات أو احتمالات في الكاتب لم تتحقق ، ولايمكن ان تتحقق ، في الواقع ، ولكن يمكن أن تردهر وتتضح في الرواية .. هذه هي الإضافة . اما الانتقاص فهو في أن هناك جوانب من الكاتب لم يشر إليها ولم تكن موجودة اصلا في ميخائيل بضرورة التركيبة الفنية في الرواية . والخلاصة هي أنه ليس هناك تطابق . ولكن هناك برغم التخارج والتحاور والتقمص بين المؤلف والبطل

س . لقد أطلق ميخائيل على رامة أسماء كثيرة جدا في الرواية سماها إيريس ، وسماها ديمبير ، وسماها السيدة ربيب . وسماها أم الأنوار .. وأسماء كثيرة أخرى ؟

ح كان هذا مسعى الرواية وفيما أتصور أنه كان يجمع لشكل كامل للوحدة من خلال الطرق الفنية المختلفة ، ومن خلال الأساليب الفنية المختلفة . بين شيئين بين شخصية روائية منجسدة وفيا الاتهامات والظروف والملابسات الخفية ، ولا أريد أن أقول الواقعية ، بحيث تصبح شخصيه روائيه كامله وحقيقية ، وبين أن يكون لها ظلال ، وهذه الظلال أشارت إليها الروايه في هذه الأسماء المختلفة ، من إيريس إلى عشروت . ومن الأمهات إلى العذراء مريم ، ومن السيدة ربيب إلى أوفي مصر ، ومن أول الخليقة وجوهر الأنوثة إلى مطلق المعرفة والآخر الذي هو حر، لايتجزأ من الذات كل هذه الظلال أو الترتيبات مفروض أن الرواية تتنقل أو تخلق توحدها هذه الشخصية التي تعيش الآن في واقع المجتمع المصري ، الذي يشارك في الأحداث السياسية والاجتماعية اليومية العادية الصغيرة التي تمر بها أي شخص في علاقته مأي امرأة الآن وهنا .

س بلاحظ أن لغة الرواية ، سواء كانت في السرد أو على لسان رامة أو على لسان ميخائيل تبدو واحدة ، وليس هناك ما يميز بين لغة رامة ولغة ميخائيل

مثلا ، فما قولك ؟

ج لا أظن ذلك صحيحا . وهذه الملاحظة أبداها بعض القراء المتذوقين.ولغة رامة في أحيان كثيرة ـ ولا أقصد اللغة بمفهوم تركيب الكلمات ولكن كما تقول اللغة ـ لغة المرأة الواقعية التي تتعرض للظروف الاجتماعية والنفسية التي تعيشها شخصية رامة . وعندما كان ميخائيل يناجيها أو يتحدث إليها وهما بنيرة وروماتيكية أو بشطحات أو بنصوات شاعرية . كانت رامة أساسا هي

التي ترجعه إلى أرض الواقع . وكانت رامة اساسياهي التي تعيده بل تحدده ايضا . وإذن فهذا المعنى هناك اختلاف حقا كان ميخائيل يحوم فيحلق على الشطحات الرومانتيكية بلهجته سحريه رهيبة ، محاولا العودة إلى ارض الواقع . ولكن من منطلق مراره الإحباط والياس من عدم إمكانية تحقيق هذه الشطحات . واما في نبرة رامة فالواقع هو الأساس وليس الشطحه الشاعرية

س ولكن تركيب الكلمات والجمل واحد.

ج أنا لا أتكلم من حيث تركيب الكلمات والجمل . بل أقصد ماتؤديه هذه التراكيب من معنى . وهذا هو الأساس ، وهو مايعنيني . وفي وسعنا ان نتساءل . هل يمكن باستخدام نسيج واحد او متقلوب أو متناغم من الكلمات والأساليب اللغويه نقل أو خلق أنماط مختلفه من التواصل والتعبير؟ . أنا أزعم أن هذا يمكن وهذا هو الدليل الذي سقته يشهد على ذلك .

س هذا المصطلح معاصر . وأحسني أن تكون قد استخدمته لمجرد التعبير النظري للمسألة .

ج هو طبعا نظري،ولابد أن يكون نظريا لاحقا على العمل الروائي ـ لأن هذه المشاكل لم تكن مطروحة في ذهني عند كتابة الرواية ولكنها تحل في مستوى آخر

س ولكن القصة في «رامة والتنين» مختلفة شيئا ما ، لأن وحدة اللغة أو وحدة النسيج اللغوي عند الشخصيتين من الممكن أن توحي بأن الشخصيتين مجرد انعكاسين لذهن المؤلف

ج وهذا بالطبع خطأ . ولم يكن هناك اسهل من استحداث لغتين أو ثلاث . ولكن هذا يمثل حيلة سهلة وقريبة تكاد تكون فجة . هل نجحت الرواية في الوصول إلى الهدف من استحداث لغتين عن طريق لغة واحدة ؟ هذا هو المهم . فطريقة تعبير واحدة لقول المعنيين ، واحلق شخصيتين او أكثر

س : إن هذا يقودنا إلى الفن التشكيلي ، فالرسم الذي يرسم على سطح واحد له بعدان اثنان فقط ، ولكنه يعطي إيهاما بالبعد الثالث .

ح وأحيانا باختلاط كل الأبعاد في الفن السيريالي ، وهذا هو الذي حدث في هذه الرواية . اختلاط الأبعاد وتغاورها بحيث لايكون هناك بعدان أو ثلاثة . بل يمكن أن يكون هناك أكثر.وهذا ماتجده في اختلاط الأزمنة واختلاط الأمكنة ، فالمكان ليس مكانا واحدا بالقطع

س . في الرواية عشرات الأمكنة .

ج أقصد في لحظة نفسية واحدة ، وفي وصف لمكان واحد . هناك ـ إذا صح التعبير ـ تراكب الأمكنة . فالقلعة التي الفيرن ذات مرة . هل هذه الكنيسه في الإسكندريه أم في روما ؟ الجواب عنها هي في المكانين . بل في أكثر من مكانين ايضا . وقد أشاو بدر الديب إلى ماتمكن ان تكون اقرب إلى فهم هذه التقطه وهي أن وضع الواقع والذكريات والأحلام في مستوى واحد . ليس هذا فقط . بل إذا صح التعبير في نقطة انصهار واحدة بحيث يكون الواقع هو نفسه الوهم . وبحيث تنتفي الحدود والحواجز التي اظن انها ليست في الواقع . وليست حقيقية بين المستويات الثلاثة ، لان هذه المستويات في تصوري ماهي إلا مستوى واحد كثيف ومركب من هذه العناصر الثلاثه وغيرها . بحيث تصبح عناصر الواقع والحلم . والوهم والفكرة . والخيال والاسطورة والإحباط . كيانا واحدا او عجينة واحدة واظن أن هذا ماتحاوله الرواية . سواء على مستوى اللغة نفسها او التعبير الشكلي . أو على مستوى ماتقوله اللغة من داخلها . أو تحمله على المستويين اللذين تحاول اللغة التعبير عنهما

س . معنى ذلك أن اللغة في الرواية ، أو الرواية نفسها ، لاتنقل معرفه ؟

ج لاأظن أن هناك معرفه إلا بهذا المعنى ، أعني المعرفة الشاملة

س . هل يمكن تسميتها ، المعرفه الشاعريه ؟

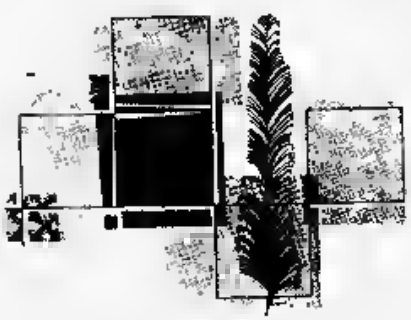
ج بل «المعرفة الصعبة» وإذا زاد الطموح أمكن للمرء ان يقول «المعرفة» وحسب ، لأن المعرفة حتى إذا كانت فلسفية فهي أقل من «المعرفة» بشكلها العام . والفن بعرضي حقا لمشاكل فلسفيه . ماالإنسان ؟ لماذا يولد ولماذا يموت ؟ كيف نحب ولماذا نحب ؟ ولماذا نعاني ؟ ماالألم ؟ وماالوحدة ؟ ماقصدنا في هذا الكون ؟ وماقصدنا في هذا المجتمع ؟ وسعينا نحو العدل ، ونحو الحرية ـ كيف نعيش وكيف نموت ؟ بهذا الوضع المجرد يبدو أن هذه قضايا فلسفية . ولكن هذه هي القضايا المعرفية . كيف نصل إلى أن نتواصل أحدنا مع الآخر في هذه المحنة الجماعية الإنسانية المشتركة بشكل لابعرفيا فقط فيها . بل بعرفنا بها ؟ فأين هذه الهموم من قضايا كتابنا ؟ وكيف يتداولونها ؟ هذا هو السؤال .

س وأنت .. بم تشغل نفسك الآن ؟

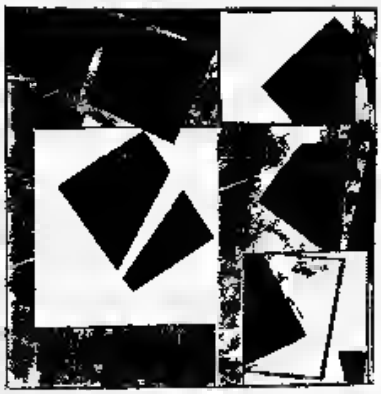
ج الآن أكتب رواية جديدة . وأنا بشغلني الآن شيئان إعادة كتابة رامة وتكملتها ، وإعادة كتابتها أيضا كما لوكانت هي مرة أخرى . كيف يكون ذلك ؟ لا أدري وفي نفس الوقت أيضا إعادة كتابة «احتفالات العشق والصباح» .

س ولكني ربما أستطيع إلى حد ما أن أتخيل ماذا سيحدث في رامة وفي هذه المرة ستكون رامة هي الأساس ، وليس ميخائيل .

ج وعما لا .. وعما كان التنين،أو الخلفية التي تتحرك فيها رامة والتنين ، ولكن ماهي؟ليست أدري



• مخربة نقدية :
رأس الأرض وفونتهارا
• متابعات أدبية :
الطاهر وطار والرواية الجزائرية
اللغة والزمن ، دائرة الفوضى
رؤية المستقبل والسيرة الذاتية
الصبار
تصاوير من التراب والماء والشمس
الرؤية الأسطورية فى «فساد الأمكنة»
ألف ليلة وليلة : تحليل بنيوى
• الدوريات الأجنبية :
١ ـ الدوريات الإنجليزية
(أ) القص والتاريخ
(ب) جيمس جويس فى الذكرى المائة لولده
٢ ـ الدوريات الفرنسية
(أ) حوار مع ميشيل تورنيه
(ب) حوار مع حارسيا ماركيز
• رسائل جامعية
• مناقشات
١ ـ ملاحظات قارئ
٢ ـ مقالات وأحاديث عن صلاح عبد الصبور
• البيبلوجرافيا
نجيب محفوظ فى الإنجليزية
بيبلوجرافيا الرواية المصرية
بيبلوجرافيا الرواية السورية



بين الأرض وفونتمارا

عباس أحمد لبيب

مقدمة

هذه الدراسة لا تهدف فحسب إلى تقديم دراسة مقارنة لرواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى ورواية «فونتمارا» للكاتب الإيطالى سيلونى . بل تهدف كذلك إلى محاولة تلمس طريق للدرس الأدبى ولا تتحدد منهجا محددا لا يحرج عنه . وإنما تعتمد على النص بالدرجة الأولى .

السؤال الأساسى والمطروح هو لماذا تدخل هذه الدراسة فى إطار الدرس المقارن ؟

لعل الإجابة التالية كافية

١ ـ إن كلا العملين يتجه إلى الأرض . ليس بمعنى العودة إلى الطبيعة ـ كما يفعل الرومانسية . وإن بقيت صورة (الأرض ـ الأم) ماثلة فى روايتين .

(أ) الرغبة فى إبراز رؤية واعية للقرية وهو أمر لمس كلا المكانين عدم وجوده فى الأدب السائد عليها إذ تعرض سيلونى بالصورة التى وصفها الأدب عن جنوب إيطاليا كما تعرض الشرقاوى بقرية زيدان التى لا تمثل قرية[1] .

(ب) إن كلا العملين يتجه إلى الأرض فى مواجهة حكم ديكتاتورى يطمس كل شىء . ومن هنا كان التمسك بالأرض مقابلا هنا لمحاولة الطمس .

٢ ـ لكن ما سبق لم يكن ليكفى ـ وإلا لكان علينا أن ندرس فى مجال الأدب المقارن كل الروايات الواقعية التى تحدثت عن الأرض وما أكثرها باختلاف مناهجها ـ بدون الحرص بجانب التأثير والتأثر . وهذا ما أمكن تحديده من الدارس المدقق للروايتين . خاصة مع اعتراف الشرقاوى بهذا[2] . كما توجد شواهد كثيرة على هذا التأثر الذى كان طبيعيا لأسباب عدة :

(أ) استمد الشرقاوى كثيرا من تكوينه الفكرى الباكر من النشاط النضال لما سمى بالاتحاد الديمقراطى الذى تكون فى ١٩٣٩ وضم مجموعة من الإيطاليين المعاصرين للعاشة[3] .

(ب) اشتراك الشرقاوى فى نشاط لجنة نشر الثقافة الحديثة التى كان مصطفى كامل سبيتا من مؤسسيها ، ومصطفى كامل سبيتا هو أول من ترجم فونتمارا إلى العربية فى ١٩٤٦ .

(ج) ظروف معاصرة العاشة جعلت السلطات الإنجليزية أو الحكومة المصرية تتعاضى كثيرا عن النشاط البارى الموجه ضد العاشة . ولعل هذا يفسر طبع الترجمة الإنجليزية لرواية فونتمارا لتوزع على جنود الجيش الإنجليزى

٣ ـ ثمة تشابه واضح بين العملين . لكن ثمة اختلافا أيضا بين العملين يرجع إلى حس الشرقاوى التاريخى والفنى إذ نلمس .

(أ) الفارق بين أطراف الصراع فى القرية المصرية وأطراف الصراع فى قرية إيطالية ولا نرغم بذلك ما يرغمه البعض من اختلاف ، بل فقط نشير إلى اختلاف خصائص الصراع لا اختلاف طبيعته .

(ب) الفارق بين معركة وطنية ضد سلطة احتلال وحكم يساندها وبين معركة ضد نظام حكم عندما تعارض مع مصلحة الفلاحين

ولعل الشرقاوى قد تجاوز أحيانا الحقيقة التاريخية كما يذهب د . عبد المحسن بدر[4] لكننا لا نهتم بهذا فقد . ما يهم بالتوظيف الفنى .

بقى نقطة أخيرة وهى طبيعة منهج التحليل الذى اتبعه فى التعامل مع العملين

١ ـ اعتمدت أساسا على النص ، بعيدا عن أى تصانيف مسبقة وإن استفدت بالطبع من مثل ذلك المصنفات

٢ ـ عدم إمكانية تحليل التركيب اللغوى والمقارنة بين الروايتين من هذه الناحية كانت بسبب غياب الأصل الايطالى . فالشرقاوى تأثر بالرواية من خلال الترجمة العربية والترجمة الإنجليزية

٣ ـ لا تدعى هذه الدراسة سبق الكشف عن تأثر الشرقاوى بـ«فونتمارا» ولا تتعلق بأعتاب السبوية ، وإن كان من الضرورى لتحديد موقعها معرفة أنها كانت أساسا كبحث عدم لإكمال متطلبات السنة التمهيدية للماجستير ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ١٩٧٤ .

وتتمثل جوانب التحليل فيما يلى

١ ـ الوحدات التوظيفية وحركة الرواية .

٢ ـ تراكم الوعى

(أ) الخدعة

(ب) الفعل ورد الفعل .

(ج) حركة الجموع

(د) تلو إجابة السؤال : ما العمل ؟

٣ ـ بناء الحكى

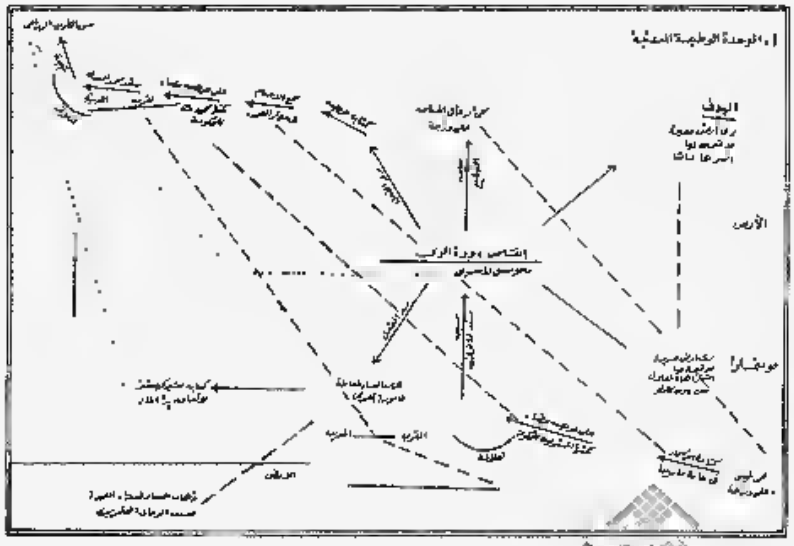
(أ) الراوى

(ب) الزمن .

(ج) تقديم الشخصية ومسارها

ولقد آثرت عامدا ألا أبدأ الدراسة بمقدمة

الكاتب والتعريف به[٥] فذلك أمر لا أعتقد أنه يؤثر كثيرا أو قليلا في فهم العمل بطلاقا من مقولة جولدمان في أن الطابع الاجتماعي للعمل الأدبي يكمن ، بشكل خاص ، فيما لا يمكن للفرد أن يقدمه به، هو تقديم نسبة عقليه منخفضة نسبيا إلى ما نسميه «رؤية للعالم» ، مثل هذه النسبة لا يمكن أن تتأثر إلا بواسطة الجماعة أما الفرد فمختصر قدرته على تجرد ذهنه إلى درجة عامة جدا من التجانس وتفقد إلى صعقة الحلم الخيالي[٦]



كذلك لم أعمد إلى تقسيم بارجي للحدة الباحثة التي تناولت الأرض أو فوسفارا ، ليس حبا في الباحثة التي أوتيت مواهب كثيرة، وإنما ـ على الأرجح مثل هذا النمط من البحث هو تداعيات الحدس أو المصمون ومع التأكيد أن الكاتب لا يأخذ الوحدة المناسبة لذلك الواقع الذي قد يواجهه داخل العمل الفني . لكن العمل الفني هو المصنع الثالث في المثلث الذي يجمع بين المباشرة في الرؤية والتوسط

هذا ما أريد أن أوضحه في هذه المقدمة

١ ـ الوحدات الوظيفية

بالنسبة للحدة، الوحدة المدينة ، المحورية ، يلاحظ ما يلي

١ ـ أن الحدث المحوري في الروايتين مماثل ، فهو في «الأرض» إنقاض دورة الري وفي فوسفارا التحويل المجري والهدف من هذا هو ري أراض جديدة اشتراها الباشا أو المقاول .

٢ ـ أن محور «حال المساحة على درجة تماثل محور المقاومة نفسه إلا أن التماثل هنا ظاهري فمحور «حال المساحة كان لتصعيد أو لمتابعة تصعيد نظام الدورة الجديدة ، بينما كان محور المقاومة من أجل تحسين الحديقة «الالتماس المرفوع إلى الحكومة» لتحويل المجرى . أي أنه كان محظوظ من أجل تصعيد تحويل المجرى كان المسعى الحصول على سند قانوني لتحقيق مخطط المقاول

٣ ـ أن ثمة تماثلا واضحا بين كتابة الأسماء في حالة ماريا على عريضة بيضاء، يكتبها المسئولون الحكوميون وبين جمع الأختام على عريضة بيضاء، يكتبها محمد (سه) للمسئولين وكما علمنا عهدة الوحدات تمثل في فوسفارا الحدث المحوري بينما تمثل في الأرض نسخة للحدث المحوري ومسا للحديقة مما خاص مع ما عمه الشقاوي عن وعي الجماهير ومعرفتها بحكومة حرب الشعب والباشا دور العمدة هنا هو نفس دور العارس بليو . الحصول على السند القانوني للحديقة

الأرض

إنقاض دورة الري ← الإبلاغ ← لم يتحقق الري ← احتواجة ← إبلاغ بالمرتبة الحكومي في وقد العمل

لري أراض الباشا ← كتابة عريضة محمد أحمدي ← بيضاء ، فيها محمد سه ها ، جمع الأختام على أوراق بيضاء، كي يكتب محمود به لياسا إلى الحكومة من أجل

شق الطريق الزراعي (إلى مصر الباشا)

فوسفارا

محور العارس بليو ← جمع ← عمال المجرى تحويل مجرى الماء إلى أرض لا تخص أهالي فوسفارا

(أرض اشتراها المقاول)

التوسعات

على أوراق بيضاء

٤ ـ وقد جمع محدد في السعر في المدينة سه السماء . سه محمد أفندي وفي المدينة تكتشف الحديقة ، يكتشف ماذا كتب في العريضة البيضاء

٥ ـ سعر السماء في فوسفارا لمقابلة المسئولين «المأمور» في عمة الرجال يقابله وحده أحمدي في الأرض لا تدخل في إطار الوحدة الوصفية المدينية هي دهاب السماء إلى دوار العمدة في «الأرض» والقاء الحجارة والروث في الأرض تماثل القاء الطوب في فوسفارا وتلاحظ عدد سلالم قاعة في ذلك السعر في فوسفارا

(أ) حدد التناقض بين القرية «المدينة» . لا أحد في المدينة مدافعين عن القرية بل ساخرين أو محايدين .

(ب) المرأة تحاول أن تأخذ دور في حركة صراع القرية ليس من خلال وعي مسبق بل في أثناء حركة عضوية تمكن أن تشكل في مرحلة تالية وعيا . (ماريا حراثة نشأت في إعداد أول صحيفة للفلاحين)

(ج) كان المحصل الذي عانته السماء في الوصول إلى «المأمور» أو العمدة يكشف عن إدراك أهالي القرية لما حدث على خريطة السلطة . بما لأن علاقتهم بالسلطة تحددت في العلاقة «محصل أو مخطط الضرائب»

(أ) المماثل في الوحدات

م	الأرض	فوبيارا
١	محي رحال المساحة على دواحه	محي الفارس بليد على دواحة
٢	التوقيع على التماس يكتبه محمود به للحكومه	التوقيع على التماس يكتبه المسئولون للحكومة
٣	إنقاص دورة الري	تحويل المجرى
٤	ذهاب محمد أفندي إلى المديريه لمقابله المسئولين ذهاب النساء الى العمدة مظاهرة احتجاج وإلقاء اللوم عليه	ذهاب النساء إلى المدينة لمقابلة المأمور ذهاب النساء إلى المأمور (المقاول مظاهرة إلقاء الطوب)
٥	مراع الرحال بسبب الري	مراع الرحال بسبب الري
٦	حديث الشيخ الشناوي عن أن عصيان الفلاحين لله قد تسبب فيما حدث، والله قادر على أن يحمي الأرض	حديث دون أماكيو وكلامه عن المقاول الشيطان . لا حل للقرية سوى الصبر.
٧	تواجد عدد كبير من العاطلين بسبب المظاهرات والاضطرابات	تواجد عدد كبير من العاطلين بسبب قانون الحرية الجديد
٨	ممارسة الحس الشاذ مع الحيوانات (ذهاب الى نعرفه بحضرة). محاولة وصيفة ممارسة الحس مع طفل (الراوي).	ممارسة الحس الشاذ مع الحيوانات ممارسات مارييتا ممارسة ألفيرا الحس مع بيرارديو-الاختصاب
٩	استعمال الوزراء مظاهرة وقدفة	استعمال الوزراء (مؤتمر أهبانو) ـ معرفه حل مشكلة أراضي فوشيو (توزيع الأراضي على القادرين)
١٠	رمي حديد الزراعه مع وجود حفير مسلح تصور (العقاربت)	احراق سور المرعى الخاص بالمقاول مع وجود حارس مسلح تصور (الشيطان)
١١	محي المحاماة	وصول الماشست
١٢	ضرب المحاماه لممثل الحكومة (شيخ الخفر).	ضرب الماشست لممثل الله (بوتيليو).
١٣	رفع عبد الهادي للحامولة (وحدة إشاريه)	رفع بيرارديو لغريزة الحس (وحدة إشارية)
١٤	في السخن فهم رحال القريه أشياء كثيرة من المناقشه مع المحتجين.	في السخن فهم بيرارديو أشياء كثيرة من المناقشة مع الرحل المجهول
١٥	إلقاء القبض على أبو سويلم والرحال بسبب وشاية العمدة.	القبض على بيرارديو وابن الراوي والرحل المجهول لوجود مخدرات
١٦	ارسال محمد أفندي برقيات لصحف المعارضه	طبع الفلاحين منشورات للفلاحين ماذا تفعل ؟

٦ ـ تمثل حدقة شق الطريق مع «حدقة» «تحويل المجرى» من ناحية

(أ) الورقة عنصر الخديعة (الالتماس المقدم)

(ب) اهداف خدمة الماشا أو المقاول.

(ج) الادعاء خدمة أهالي القرية أو مصلحة القرية

الرواعة يفتح الباب أمام المدعة

الأرض للقادرين على زراعتها

الا أن ثمة بوالبا للخدع في فوبيا ا على يد المحامي دون نشركوسيتزا «صديق الشعب» وهي اتفاق ٪ الماء للمقاول و٪ الماء للقرية ثم اتفاق أن تعود المياه كاملة للقرية بعد عشر حصب حماسة لاحواء عصب القرية استغلالا جهل الفلاحين، وعدم فهمهم لهذه الأحجي التي تذكرنا بالحكايات الشعبية وهذه حيل أو الخدع تدور حول الخدعة الرئيسية وهي تحويل المجرى

٧ ـ تماثل قصة الأبيض التي تصبح بسبب الزراعة في «الأرض» مع قصة أراضي فوشيو التي تطمع القرية إلى تملكها بدلا من العمل فيها كأجراء وإذا كان ضياع الأرض يعد «عقداً» للملك في روايه الشرقاوي فإن محاولة الفلاحين ـ في فوبيارا ـ تعد «تطلعا» إلى الملك

(٢) دور الوحدات الوطنية

١ ـ في الأرض تدور إنقاض «ورة الزرى وحدة وطنية حيث أنها أدت إلى .

(أ) كتابة وحال المحكومة لأسماء بعض الرجال .
(ب) كتابة عريضة أو تعمى أهق جميع الأختام ليكتب محموه به العريضه التي كانت سببا في خدعة «شق الطريق الزراعي» ثم توقفت عن كونها وحدة وطنية فاعلة في حركة الرواية بينما تظل قصب الماء هي محور حركة الرواية في عوبارا .

٢ ـ في عوبارا عملية الإحبار (الإبلاغ) وعملية الكشف عن طريق أفعال أو أحداث تؤدي إلى تونر جديد مثل .

- عوده نحل بابا ربسو للقرية ـــ أحبار بتحويل المجرى .
- حضور سكاربوني لصنعة العجرا ـــ أحبار بالثورة في سيلوبا .
- عمي محصل البلدية ـــ أحبار بالأوامر «الجديده حظر التجول ـ منع المناقشه في السياسة كشف الكتابة الفارسي بليبو تقارير ضد أهالي عوبارا .
- دهاب النساء إلى المدينه ـــ كشف أمر الاتفاق
- دهاب الفلاحين لرؤيه اختتاح المجرى الجديد ـــ كشف أمر الاتفاق ـ ٣/٤ الماء للمقاول و ١/٤ للقرية أما في الأرض فالإبلاغ أو الكشف في الحالتين يتم هولا عن طريق حديث البعض ويؤدي إلى حدث تناقله القرية مثل .
- لقاء عبد الهادي مع رجال المساحة ـــ القول ـــ علواني . عبد الهادي
- انقاض الدوره ـــ القريه تتحدث عما فعله عبد الهادي مع رجال المساحة
- القريه تتحدث ـــ القول ـــ كتابه اسم عبد الهادي وابو سولم ـــ القرية تتحدث
- الشيخ الشاوي ـــ القول ـــ مقتل حصرة واتهام علواني ـــ القرية تتحدث .
- قادم من المركز ـــ القول ـــ الإفراج عن الرجال ـــ القريه تتحدث .
- شيخ البلد في المجرى ـــ القول ـــ محي المحطة ـــ القرية تتحدث
- القرية تتحدث ـــ القول ـــ ضرب الشاويش عبد الله المأمور ـــ القرية تتحدث .

٣ ـ إن تسلسل الوحدات الوطنية في عوبارا تمثل خطا تصاعد منه مواهب السلطة كما تتصاعد فيه حركة الجماهير ويتطور وعيها شيئا فشيئا بينما عند الشرقاوي تمثل هذا التسلسل دائرة يقرعها كثيرا من أي مضمون لخصائص الوحدات فيها . فقطع الحركات عواقبه صمنيه من شيخ الحصر بل بابعاد منه ورمى حديد الزراعية كان ملاصق مع عبد العاطي الحصر على نصح اليوم .

كما يبدو أيضا كثيرا تعليقات الشرقاوي العرضية والدائمة وهي أمر من أمرين

١ ـ وظلت القرية تتحدث ـــ النساء يتحدثن عما فعله عبد الهادي مع رجال المساحة . ما حدث عند الزرى ـــ ضرب الشاويش عبد الله لشيخ الحصر . . ومي حديد الزراعية ما حدث من الشاويش عبد الله ضد المأمور ـــ إلخ

٢ ـ أو كان الفلاحون يعرفون ذلك كله ـــ تعودون أن العمدة ذيل محمود به ـــ وأن محموه به ـــ وأن حزب الشعب ـــ وبرغم تناقض هذه التعليقات الواضح مع المواقف التي يحاول الشرقاوي أن يرسمها فهو يقول «وتأدى كثير من الحاضرين ـــ وأدهشهم أن يتحدث الشيخ يوسف ومحمد أبو سولم عن العمدة بهذا الأسلوب»[٧] . هذا في حين أنه لم يحدث ما يغير هذه النظرة إلى محمود بيه والباشا وحزب الشعب[٨] . إلخ ـــ ويصبح غريبا أن يعرف الفلاحون هذا ، ثم يصممون أختامهم على أوراق بيضاء حسب طلب العمدة ـــ كعريضة عطالتهم ـــ سكتبها محموه به .

٣ ـ إن المضمون الفكري الذي تعكسه تلك الوحدات الوطنية في الأرض ـ على عكس ما يذهب الكثيرون ـ لا يكشف سوى عملية تمره عضوية زاد من الخيوط نفسها أن الشرقاوي حملها موقوتة بأن حزب الشعب هو الحاكم ، وكأن المجتمع الطيب يمكن أن يتبع حكما لا طبقيا ، وكأن حزب الوفد ـ أيا كانت شعاراته وشعاره كحبه وطنيه ـ يمكن أن يقضي على استغلال الفلاحين . بينما عند سيلوني لا يرتبط الصراع الطبقي بوجوه سلطة معينه ـ عم الاتفاق مع الأرض في زمنية الرواية في فترة حكم ديكتاتوري ـ وإنما يرتبط في الأصل بوجود نظام ـــ وجود استغلال طبقي لم يبدأ منذ تحويل المجرى ، بل كان تحويل المجرى فصلا من فصوله المتلاحقة

(ج) دور الوحدات الأخرى في حركة الرواية

يستطيع أيضا تحديد ملاحظاتنا في عدة نقاط

١ ـ أن ثمة حركة عريضة في الأرض تمثل تدخلا من المؤلف يتلخص في جانبين

(أ) أول الرواية لا علاقة له إطلاقا بحركة القرية ... بل تبدو قصته حب عبد الهادي لوصيفه معزولة عن حركة القرية تماما لا يربطها بها سوى أنها علاقة حب ، ولابد أن يكون في الرواية علاقة حب !

والشرقاوي بين ثنايا الرواية يسترسل مع عبد الهادي ثم بعد صفحه أو صفحتين . بل أكثر أحيانا . بأني بحمله التقليدية «غير أنه في تلك الأثناء كانت القرية لا تستطيع أن تفكر في شيء غير الماء الذي سمحه الحكومة ، غير أن عبد الهادي لم يكن هذه مرعا تماما إلخ

(ب) محاولة مد حركة القرية من أجل الأرض لتبدو حركة من أجل المضمون والوعد ويصبح صحيحا لذلك أن يتدخل الشرقاوي بخطب مختلفة يبرهن بأن الشعب يعرف هذا كله وبحث في أحداث الرواية فلا نجد ما يدل على مثل هذه المعرفة . بل نجد ما يدل على نقيضها ـــ وكان طبيعيا ، إذن ، أن تصبح شخصيات كشخصية الخفاجي وطبيب العيون نجره مباشر ومدبر .

٢ ـ يحمل الشرقاوي كثيرا من الأحداث والمواقف أكثر مما تحتمل ، كأن هذه هي الثورة وتردد المقرئ لآلة «وانطر إلى حمارك» مثل واحد ربسط

٣ ـ عند سيلوني نجد أن الوحدات غير الوطنية لا تقف ثابتة ولا تمثل تكرارا وإنما تسهم بوضوح في بلورة صراع القرية كلها ، بل تبدو كل حركته قاهرة على اكتمال الصورة ، بمعنى استكمال التتابع والتسلسل في الحركة . وبالتالي لا تبدو علاقة الحب بين بيردادو وألميرا مفصولة عن نوازع الشخصية وعن حركة الواقع بل تمثل كل وحدة جهوة تراكمية

٤ ـ ليس ثمة وعي مسبق عند سيلوني مرصد . بل إن أهل القرية لا يعرفون من يحكم . يظنون أن الملك ماريا موجوده ـــ لا يعرفون الأحزاب ولا الدساتير ولا القوانين

٢ ـ تراكم الوعي

عندما تخوض الجماهير صراعها من أجل انتزاع حقوقها تصبح أول صفحات التجربة الثورية . فمراحل الصراع تدعم هذه التجربة وتعدها وتحملها قادرة على الاستمرار .. من هنا يأتي ما نسميه «تراكم الوعي» فالجماهير من خلال تجربتها الذاتية ـ لا من خلال المثقفين ـ تحدد من هو عدوها وكيف تواجهه

ولأن الشرقاوي يطرح وعيا مسبقا لا لشخصيه فإنه يحرد الشخصيات إلى حد ما من الخبرة الفعلية أو تعطية الشخصية كما تجره الأحداث من دلالتها .

(أ) الخدعة

وتتمثل في تلك العريضة التي يكتبها محمود به باسم القرية تطلب شق طريق زراعي ـــ وتدور مسئولية القرية في خداع نفسها ، إذ يرى الشرقاوي أن لجوء القرية للعمدة ومحمود به قد تم ، رغم

١ ـ حديث عبد الهادي «وحانك باحوبا دا

من يوم الوراة دى ماحت . رأسه لفت معدن هبه وحاله الباشا . يا معدع دى الحكومة حكومتهم والكلمه كلمتهم والباشا فى حدب الشعب الى مسلك الير وحاله بولعة »[9]

٢ ـ معرفة أن من مسأحذ الماء هو الباشا لرفى أرضه الجديدة التى اشتراها[10]

٣ ـ معرفة الفلاحين لرغبة الباشا فى شق طريق يوصل إلى قصره ومنذ جاءت حكومة حزب الشعب أصبح الباشا ماشا وهم يعرفون بتجاربهم أن الحكومات التى تمثل الشعب فى الانتخابات على حال المركز وأصوات المرفى والعاشين وتعمل عمدة من قرية أو شيخ حفراء من أخرى . وتنقل مدرسا وماطرا من هناك هذه الحكومات هى التى تبيح الباشا كل ما يريد[11]

٤ ـ محمود بيه منذ جاءت الحكومة الجديدة يضرب الفلاحين بالكف والرجل ويرسل من لا يروح من أهل القرى لمحافرة الى المركز لتذوق العذاب كان الفلاحون يعرفون هذا ويعرفون أيضا أن الباشا قد شرع بعد شتاء عصره الكبير وبدأوا يتوقعون منذ اليوم هذا الباشا إلى حرب الشعب أن يشق الطريق الزراعى الذى يريده وأن يبرع لأجل هذا الطريق ما بقى لهم من الأرض . الأرض التى هى عندهم كل الأنس والهوى وكل العدة[12] .

٥ ـ الفلاحون يعرفون أنه لا يمكن أن يسمى محمود بيك فى إلغاء قرار هندسة الرى صدر لفائدة أرض الباشا والفلاحون يعرفون أن العمده هو رجل محمود بيه ورجب الشعب[13]

أما فى كفر نوبارا فالحشة كل الحشة من صراف جديده . لذا وضعوا أيديهم على الالتماس الذى سنقدمه بلسو عندما أكد لهم أن الأمر لن يكلفهم ضريبة جديدة . ليس ثمة وعى سيئ . فرغم الفصول المتلاحقة التى عاشوها وعاندها من الاستغلال الطبقى لم يكن فى تصور هم صدق ما يجرى أمام أعينهم ، ظنوا ان فى الأمر خدعة من أهل المدينة للسخرية منهم كما فعلوا مرارا

وعندما تذهب النساء تمارس دون تشوكوشيزا حداعهم ثانية فى الاتفاق على تقسيم الماء . وعندما ينتهى العمل فى المجرى الجديد وتثور القرية يخدعون الأهالى بأن هذه الوضع طارئ ولن يدوم إلا لمدة عشر جنب جاسة !

(ب) الفصل وود التعل

ـ الوحدة الوطنية المدفنة

ـ فى كفر نوبارا

١ ـ الاجتماع فى أتيليه (حيث مشكلة أراضى سهل ونشيم)

= الدقون والأمل حتى عند بيراردو

تزييف إرادة الفلاحين
تمثل فلاحى كفر نوبارا
بليرو
(احنا السبعة)

= الأرض للأعضاء العاديين على زراعتها

احتراق السور المقام حول أراضى البرنى التى استولى عليها المقاول

فى الأرض

١ ـ عريضة محمود بيه

= الأمل والخوف (مجموع الموقعين محمد افندى فى سفره جنون هو مطلوب)

تزييف إرادة الفلاحين
اختيار الفلاحون محمود بيه
يتشهد فى هذا الأمر

= مشروع الطريق الزراعى لأرض الباشا
الغاء حديد الزراعة فى الترعة

ـ الوحدات الوظيفية

ـ فى كفر نوبارا

+ عمر الماشست ← دعاء السماء بالخير ← انطلاق السيارة الأنيقة بسبب جمع شحرة

= انتهاء العمل فى سنة اخرى ← الثورة والطبخان
لمائة جندى + رجال المطافئ

+ ثورة فى سولوبا ← تجمع الفلاحين
الحاجة على بيراردو بالغاء

+ مقتل بيراردو ← مادا نعمل (ما العمل) جريدة للفلاحين

ـ فى الأرض

+ ذهاب محمد أفندى إلى محمود بيه

+ ترحيل أبو سويلم والرجال إلى المركز
مكوث النساء على العمدة
مظاهرة وقذف

+ تقسيمهم فى صفوف كمستقبلين
للبوليس.

المأمور . وأخيه أحمد ما بحا فى
داهية خلاص »

+ مشروع شق الطريق الزراعى ← بى حديد الزراعة
صمود العمدة
دعاء النساء

+ ضرب الصول محمد ابو سويلم وأخذه
للرجال

ومعه بدم مرت من عين الصول

+ حجز الرجال ← رفة محمد أفندى لصحف المعارضة
هرت الدنيا وطلبت الحكومة

(ح) حركة الحدث

كما سبق أن أشرنا عندما رصد الشرقاوى حركة الحدث تسير فى مرحلتين

(أ) مرحلة فى بداية الصراع السياسى

(ب) مرحلة تكون بعد انتهاء الصراع السياسى من أجل الدستور وتتمثل هذه المرحلة على الأساس فى تحرير الفلاح من الخضوع التقليدى لسيطرة كل الأحزاب كما وكان كل همه أن يتخلص من سيطرة (أى شيخ وعمدة) ولا طبيعة عمله

(إصدار شيخ البلد على حديب محمدى فى العدد ٥)

من هنا لا نشك أن الحدث والثورة التى أشعلها الشرقاوى إلى جانب سويلم والشيخ يوسف وذلك لأنهم لم يكتشفوا الحدث إلا بعد تحققها. وكان صراعهم مع العمدة محدودا فى حدود الحدث على الحصة والنهب والاستغلال بل إن القرية نسيها تماما عند الصراع. غير حدث محمد عبد الله من أحيانا يبدو أن ما يشعر القرية هو شعورة الأسد على صيد عبد الهادى وما فعله برجال المساحة. وما فعله على الجسر

وكما أشاد د. عبد المحسن بدوى فى الشرقاوى يقع فى التناقض عندما يحمل شخصياته سقطة، لأنها فقدت الأصل، وهم أنها فقدتها وما عبا[٦٤].

أما فى فولتيرا فحركة الحدث بسيطة محدودة. لكنها تتراكب فى بنائها الفنى أفضل ما عندها وتعلق تلك البيئة على صدرها، وتسمد للشعر إلى المدينة لمقابلة المثقفين والذهاب حرة فى ذلك «لا يمكن أن تترك السماء عاهرتين ـ مع الإحترام التام لما ـ تمثلان القرية فى شئ كهذا» وتخدع القرية أكثر من مرة «وتعصب الماء» وعندما يمثل ببراءة وتتحرك كل مراوة الإحساس بانهيار الشرف، بسرقة الماء، بإمكانية التمرد والرفض... تتحرك القرية

د ـ ما العمل

كان سويلم دو يرى أنه لا فائدة ترجى من التعامل مع المسئولين «أشعلوا النيران فى مذابح الحلوة وسوف تعيد لكم مياهكم دون مناقشة. وإذا لم يهتم أشعلوا النيران فى عزب الأحشاب. وإذا لم يهتم حطموا له مصنع الطوب، وإذا أصر على عدم الهتم حرقوا له الحقل فى أثناء الليل سيأتى يصلح دونما ويوالينا»[٦٥]

وكان عبد الهادى يبدو كذلك ميالا لأسلوب المواجهة الساخنة لكن بشكل فردى ومنقطع مثل ما فعله مع رجال المساحة «قطع الحبل. بح

كذلك يبدو محمد أبو سويلم. إلا أن الشرقاوى يصورها أيضا بصورة متناقضة تماما مع ذلك فأبو سويلم يهتف بطلب «خلاص العريضة يا جدعان» وعبد الهادى يدى طريقه الشديد ونعى حسرة «احنا السبوعة وسبوعة من ذهب»[٦٦]

وعندما تنكشف الخدعة يبدو الجميع فى حيرة لا يعرفون ماذا يصنعون.

ثالثا ـ بناء الحكى

ولعلى أية حال إذا كانت اللغة مستعارة فإن طريقة سرد الحوادث هى ـ على ما أعتقد ـ طريقة خاصة بنا، أنه فن قومى. إنها الطريقة التى يحدثنا بها عبد الحميد «حتى كنا نجلس على حصة التاجر الحاج أو عجوز الخدمة وسهر الليالى الطويلة نصغى إلى الحواديت» على إيقاع الفول البسوى»[٦٧].

هكذا يحدد سويلم فى مقدمته أسلوب القص «حكوى» أو السرد فى قصته «يوحنا وبيه وبيه» فى أسلوب الشعبى البسيط. وحبه إلى محور خط بألوان تحاسب لون حتى تكتمل «الوردة».

ولعل نرى ما يميز أسلوب الحكى فى قصة فولتيرا البساطة، حيث لا حبل تكسكة أو رموز. ثلاثة من أهالى فولتيرا ذهبوا إلى بيت سيلوتى يحكوا له قصة فولتيرا. وهم ليس أكثر من واو حديد للقصة، ثم باقى لما حكى يعرف العالم قصة هذه القرية، فهو يقص أو مكتب قصة يحكيها قصة حقيقية يحكيها من حاشوها ـ الاضطهاد أو التدهور أو الاستغلال لا يبدو كحكاية قصة تقدم ما يبدو تصورا مسبقا لل الحكاية وطبيعة يستلزمها فن رواية القصة عندما يوضح تفاصيل سقطت أو يستعيد الماضى ليوضح صورة الحاضر. وسنحاول هنا استعراض بناء الحكى فى كل من الروايتين من خلال عدة نقاط

(أ) الراوى

(ب) الزمن

(ح) تقديم الشخصيات ومصيرها

(أ) الراوى

منذ ثلاثية الراوى ـ الكاتب ـ فى رواية الأرض إطار الحكى فى الرواية، وكان الكاتب أو الراوى الذى يعيش فى المدينة ولا يعود إلى قريته إلا كل إجازة صيف مثلهم، بل يعرف الكثير من المظاهرات فى مصر، وعن حركات الشباب والعمال ـ يبدع الكاتب فيعطيه تلك القرية المتجاورة ثم يعود أحيانا ليسجلها مثله بعد عبارات من قبيل. «وكانوا يعرفون»... «ولم أستطع أن أجيب» بل إن الشرقاوى يخلى عن الراوى تماما بعد أن عجز عن القيام بدوره ربما لأن هذا الطالب الذى حصل على الابتدائية (وهو الراوى) لا يستطيع أن يقدم تلك الرؤية المتجاورة. ويوجد الراوى فى الفصول الثلاثة الأولى ليقدم شخصيات: وصيفة وعبد الهادى، من خلال معرفته بهما كذلك من خلال سماعه للأحاديث التى تدور فى القرية، كما يقدم شخصيات حمدة وعلوانى وحمد أبو سويلم والشيخ يوسف وعمدة أصدق «الشيخ حسونة من خلال تلك الأحاديث فقط. أما الشيخ الشناوى فقدمه الراوى من خلال استرجاع لمهنة العرومة والعريس «التى لعبها مع وصيفة ورؤية الشيخ الشناوى لها كذلك شخصية شهيب العيون الذى كان يتحدث إلى أبيه كلما دعا إليه عن الدستور والانتخابات والأمة وماذا يصنع الإنجليز.

كذلك يقدم الراوى فى هذه الفصول الجو السياسى العام من خلال

(أ) وعى الراوى: «أعرف من أحاديث إخوتى الكبار ومن الجرائد أن بحلا اسمه صدقى[٦٨]».

(ب) وعى أطفال القرية «ومصطفى وملاك يرددون فى أشياء عن الدستور» وشعرت أنهم فى القرية يعرفون عن الدستور. أضعاف ما أعرف»[٦٩]

(ح) الأحاديث التى تدور بين أبيه وطبيب العيون

قدم الشرقاوى لنا فى هذه الفصول الثلاثة ذلك الجو السياسى العام ـ حسبما تصور ـ فى المدينة أو القرية من خلال ملاحظات طفل. وقدم شخصياته الأساسية كذلك «بل قدم موقعها على خريطة الراوى وخريطة القرية وعلاقاتها وكانت أداة الراوى فى معرفة كل هذا ما التقطته أذنه» بل إن معرفته لبعض الشخصيات التى قدمها مثل وصيفة أو عبد الهادى معرفة محدودة خاصة «فوصيفة بالنسبة له وأترابه لفتاة الجميلة... ووجه «فى اللغة» التى تحاول أن تعيد اللغة بعد فكتشف أنه ما زال صغيرا جدا «أمال مطلعى البحر ثم يا حوبا بلابله»[٧٠] بينما علاقته بعبد الهادى علاقة وحل بطفل يحاول أن يرضه لإعجابه لأبيه.

تحنى الراوى منذ نهاية الفصل الثالث بعد إخلاء لعبد الهادى مما طلبه من وصيفة عندما لم تحضر للغائه مرة ثانية. ومن الفصل الرابع تبدأ حركة الرواية تحتى وجال «الهدهدة».

ونعرف الراوى مرة ثانية بعد اختفائه رغم أنه كان لا يزال بالقرية، فالإجازة الصيفية لم تنته بعد، وإن حاول الشرقاوى تبرير ذلك بأن أباه بعد فأخره ليلة انتحر وصيفة ولم يحضر أمره ألا يخرج البيت وحده طوال الصيف[٧١].

يعود الراوى أو الكاتب ليحدثنا عن قريته وعن قرية «الأيام» وقرية أيوب وقرية ابراهيم الكاتب ويقدم لنا الجانب الآخر من شخصية الشاويش عبد الله من خلال ما سمعه.. ليسمع أيضا أن «دودة الخصخصة» قد بعثت فى دار أبى سويلم ويلتقى مع عبد الهادى بل يجلس مع الشيخ يوسف وأبى سويلم والشاويش عبد الله

فى الفصل الحادى والعشرين ينقل الراوى لنا ما سمعه فهو لم يكن بالغربة وذلك اليوم ، إذ كان فى عاصمة الإقليم بل فى اليوم التالى أيضا كان عند طلب العيدى مع أبيه ويعاش الراوى فى هذا الفصل وفى الفصل الثانى والعشرين (الأخير) مشادة الشيخ يوسف رعلواق وعبد الهادى بسبب تغيير الشيخ يوسف لموقفه ووصفه بالوروف الذى جاء من البيع لعيال الرواعة ، ومحاولة أبى سويلم جمع الفطن ، وصدام عبد الهادى والرجال مع مقاول الأنفار ومحى الفصول والجنود الثلاثة والقبض على الرجال وحبسهم فى حجرة الملفوف وفعل سفر ، يعلم من عم كمبات بخطته لشراء ماكينة طحن بالمشاركة مع محمد أبو سويلم والرواح من وضيعة

والحقيقة أن الراوى لم يستطع أن يقسما فى تلك الفصول التى رواها كيف استطاع أن يحيط بكل ما حدث بل إنه الكاتب نفسه قد تحاور رواية الأحداث وتدخل كثيرا فى التعليق عليها بل فى كشف ماعصص منها ، فانكشاف حقيقة دوو شعبان لم يتم من خلال مواجهه الشيخ حسونة ومحمد أبو سويلم بل قدمها الكاتب فى بداية الفصل الثامن عشر بل خلال هذا الدور وطبيعه

فى فوساوا لا نجد مثل هذه الثنائية الراوى ـ الكاتب ـ فالكاتب لم يظهر سوى فى مقدمة الرواية . وهو أيضا يعيش فى المدينة ، يسمع أخبار تلك الأحداث التى جرت فى فوساوا يروى الأحداث .حلل دورجته وانتهى بعد أن اكتملت وانتهت عادوا إلى المدينة هربا من الغربة وقد مثل فراغ الحكى بين الثلاثة استفساء لما حدث أكثر من تمثيله نموذجا فنيا فدائما كاتب ثمة حمله لقول «سيحرك زرحى أو ستغمض عليك روحى .» الراوى هنا إحدى شخصيات الرواية نفسها عاش القصة بل شارك فيها . ليس متوقعا كراوى الشرقاوى بل على العكس نجد الرجل يشارك فى كل الأحداث بما فيها طبع الجريدة وتوزيعها أما الابن فانه شارك ببرادو بجانبه إلى روما كما شاوكه منحه والتحطات القاسية فعلى مقتله وشاركت الروحة فى أحداث صفر النساء إلى المدينة وحتى الثالثة واغتصاب النساء .

والملاحظ أن سيلوى تجمع بوزيع الحكى على الرواة الثلاثة فى استفساء كل ما حدث وما جرى . كذلك فى إضفاء ذلك الإحساس بالحياة فى كل أجزاء قصته . فالراوى لم يصف أبدا تحليلاته للأمور بل توقف عند وزنة الشخصيات لها كما أن وقوفه للأحداث ومعرفته بالشخصيات لم تعتمد على الوصف بل اعتمدت على أفعال تلك الشخصيه أو الأحداث التى رفعت لها باستثناء حديثه عن مسألة الإملاق أو حول صعاو الملاك إلى معدمين وحديثه عن الأحداث العمومية حيث كل شئ يتم باسم القانون[٢٢٣] ، وباسم الفلاحين

وقد نجح سيلوى إلى حد كبير فى الأجزاء التى تولى الراوية فى أن يعيد لنا الأحداث من منظور مرأة بسيطه «أنيه تعرف النساء» ، وماذا تفعل فى مثل هذه المواقف ارتفعت الشمس إلى كبد السماء ولم يشرع فى السير بعد جمع نصف القرية كلها ، وأحدقت النسوة بالعاقل الحجر من جهة لاخرى حتى أرتلك الفوانى كن يعلمن ما يحدث بالفعل ، أحدى تكرون توديد معلوماتهن المرة تلو المرة لكل من مر أمامهن سواء رمع هذا لم تتنقل أى منهن من مكانها ، وعلى ذلك تطوعت عاويا بالذهاب لأنها تعرف كيف تتحدث مع المسئولين وعرفت عاويا على امرأة أخرى تزاملها أثناء الرحلة أعتقد أنه من الأفضل عدم ذكر اسمها لأنها كانت تعانى من الحمل هى الأخرى علما بأنه مضى على وجودها عشر سنوات فى أمريكا ، وكان من الصعب أن نتصور الإنسان أنه يستطاع أن يحقق مثل هذا النتيجه من مثل هذا المكان البعيد ، هل يسمح بأن تمثل فوساوا فى أمر كهذا ، عصر القرية بأسرها ، أمرأتان هما مع احترامى التام عاهرتان فلت هذا لورحة ووما رأنا فى غاية الانفعال »[٢٢٤]

وقد واصب انتقال الحكى فى فوساوا فى ثلاث رحلات عربة ورحلة الخيرية فى سخة تشيت للجيش الانجليزى فى مصر وهذه الرحلات هى

١ ـ « فوساوا » تعريب الأستاذ مصطفى كامل مسب ـ لا تاريخ للطبعة ـ لا دار للنشر ـ المقدمه مؤرخة فى أكتوبر ١٩٤١

٢ ـ « فوساوا » ترجمة كامل صليب ـ ١٩٦٧ ـ سلسلة الألف كتاب

٣ ـ « فوساوا » ترجمة عصمى الناصورى ١٩٦٣ ـ دار الطليعة .

Fontamara. Trans Gwenda Davida & Eric Mosbacher Penguin Books 1942.

رأستطيع أن أرجح تأثر الشرقاوى بترجمة مصطفى كامل مسب أو بالترجمة الانجليزية أو كليهما لعدة أسباب .

أولا الصدة الزمنية . فترجمة مصطفى كامل مسب كانت الترجمة الأولى لفوساوا . وفى فترة تكوين الشرقاوى الفكرى رعى ـ كما ذكرنا ـ فترة كان فيها الشرقاوى قريبا من أسرة نشر الثقافة الجديدة . وكان فيها النشاط المعادى للفاشية فى مصر بارزا بل مسموحا به . رمن الملاحظ أن الترجمتين متطابقتان باستثناء حذف مصطفى كامل مسب للمقدمة

ثانيا قصة سيلوسو أو بطل مورتناما موجودة فى ترجمة مصطفى كامل مسب ، والترجمة الانجليزية ، وهو شخصية بدو قريبة من شخصية شعبان فى « الأرض » كما سنوضح بعد ذلك

(ب) الرمن

١ ـ زمن الحكى رمن الحدث

ومن احكى فى الروايتين أن نجد

(أ) استخدام الفعل الماضى ـ باستثناء بعض حمل الشرقاوى عن رعى الغربة «الفلاحون يحرمون» ، وباستثناء حديث الكاتبين عن علاقة الفلاح بأرضه[٢٢٥] ، يسود الفعل الماضى سيادة شبه تامة

(ب) سيادة السرد فى الرواسين وإن كان الوصف عند الشرقاوى هو أسلوب تقديم الشخصية ويستخدم فيه الفعل المضارع أحيانا ، ويمزج فيه بين سرد ما يبح الشخصية ووصف صفحه كما سبق ذلك أما سيلوى فهو يعتمد إلى تقديم الشخصيات إلا من خلال سرد تاريخى لحياة الشخصيه وأفعالها والأحداث التى رحيها ، بل إنه فى بعض المقاطع الوصفية لشخصياته يستعمل الفعل الماضى مثلما نصف ألفيا « . إنها كانت نصفة وزقه متوسطه الحجم ، حمرة الوجه هادئة . لم نسمعها أحد قط تضحك بصوت عال »[٢٢٦] .

(٢) التسلسل الزمنى (الأرض)			
الفصل	الرمس	طبيعة الرمس	المساحة الرمسة
الفصل الأول	العودة إلى القرنه ف إجازة الصيف	اسرجاع ـ حاضر	غير محدده لم نكد نحصى أول أسبوع حتى عرفت أشياء كثيرة وذات يوم
الفصل الثانى	شمس ليلة الفرح	حاضر	محددة (نفس الليلة)
الفصل الثالث	تلك الليلة ـ الصباح التالى	حاضر	محددة (نفس اليوم)
الفصل الرابع	بال مباشرة ـ تلك الليلة	حاضر ـ اسرجاعى (حلوان) .	محددة (نفس الليلة) .
الفصل الخامس	تلك الليلة ـ الصباح التالى	حاضر	محددة (نفس اليوم)
الفصل السادس	بعد أسبوع	حاضر	غير محددة (وذات ليلة ـ)
الفصل السابع	غير محدد	حاضر	غير محددة (وذات مساء .)
الفصل الثامن	غير محدد	حاضر	محددة (ليله واليوم التالى)
الفصل التاسع	ف الصباح التالى مع شروق الشمس	حاضر	محددة (حتى عصر نفس اليوم)
الفصل العاشر	نفس اليوم عصرا	حاضر	محددة (أربعة أيام)
الفصل الحادى عشر	الصحر التالى	حاضر	محددة (نفس اليوم) .
الفصل الثانى عشر	غير محدد ـ واضح أنه تالى (أبو سويلم ـ محمد الهدى)	حاضر واسرجاعى (أبو سويلم ـ محمد الهدى)	محددة (نفس اليوم)
الفصل الثالث عشر	بعد يومين	حاضر	محددة (يومين
الفصل الرابع عشر	الصباح التالى	حاضر ـ اسرجاعى (الشيخ حسونة) (الشيخ يوسف)	محددة (نفس اليوم)
الفصل الخامس عشر	غير محدد	حاضر	غير محددة (وغير يوم ويوم آخر)
الفصل السادس عشر	غير محدد	حاضر ـ اسرجاعى (الرحال المحجورون)	غير محددة (يوما بعد يوم)
الفصل السابع عشر	تالى مباشرة	حاضر ـ اسرجاعى (ذكريات ١٩١٩)	غير محددة
الفصل الثامن عشر	غير محدد	حاضر	غير محددة
الفصل التاسع عشر	تالى مباشرة	حاضر ـ استرجاعى	غير محددة (ذات يوم . ومضت الأيام)
الفصل العشرون	ثم أقفل الخريف على قريبى	حاضر ـ اسرجاعى	غير محددة (ذات صباح)
الفصل الحادى العشرون	الصباح التالى	حاضر ـ اسرجاعى (كتاب)	غير محددة
الفصل الثانى والعشرون	تالى مباشرة	حاضر	محددة (يوم)
فوننارا			
الفصل الأول	اليوم الأول من يونيو من العام الماضى	اسرجاعى (محكى)	محددة يوم
الفصل الثانى	الصباح التالى عند الفجر	اسرجاعى (محكى)	محدده يوم
الفصل الثالث	خلال الأيام القليلة التالية	استرجاعى (محكى)	غير محددة .
الفصل الرابع	أواخر يونيو	اسرجاعى (محكى)	غير محددة بين المأ والذهاب إلى المؤتمر (صبيحة يوم)
الفصل الخامس	غير محدد	اسرجاعى (محكى)	محددة يوم
الفصل السادس	صباح اليوم التالى	اسرجاعى (محكى)	غير محددة صبيحة يوم أحد
الفصل السابع	غير محدد	اسرجاعى (محكى)	غير محددة
الفصل الثامن	صبيحة اليوم التالى	اسرجاعى (محكى)	غير محددة (ف أحد الأيام ف إحدى الليالى)
الفصل التاسع	تالى مباشرة	اسرجاعى (محكى)	غير محددة (ف احدى الليالى)
الفصل العاشر	غير محدد (وصول الامن)	اسرجاعى (محكى)	محددة (يومان) .

نستطيع أن نخلص من ذلك إلى

١ ـ وعي أن الكاتب أو الراوي يسترجع أحداثا وقعت في قريبه ، فإن زمن الأحداث يختلف في الروايتين وبينما يستحضر الشرقاوي الزمن ، أي يجعله حاضرا ، يقتصر الاسترجاع على ذكريات شخصياته في حواراتها ، أو في مونولوج مع نفسها

الاسترجاع :

ـ استرجاع الراوي لما حدث بينه وبين وصيفه (مونولوج)

ـ استرجاع علياء أيام خدمته القديمة في عزبة محمود بك (حوار مع عبد الهادي)

ـ استرجاع محمد أفندي للعائه مع محمود بك . وأمر العريضة (حوار مع الشيخ حسونة)

ـ استرجاع الشيخ يوسف للذكريات ، وقد امتلأ أمامه هذا الطريق (مونولوج) «ذات يوم بالرجال» .

ـ استرجاع الشيخ حسونة وأني سويلم لذكريات ثورة ١٩١٩ (مونولوج)

يضاف إلى ذلك «الاسترجاعات» التي عمد إليها الكاتب في تقديم كثير من شخصياته في الرواية وكانت تلك «الاسترجاعات» في رواية الشرقاوي تعتمد على الزمن الماضي التام أو الماضي المستمر . بينما اعتمد السرد ـ أو الحكي على الزمن الماضي البسيط الذي تتتابع فيه الأفعال . حيث نستطيع تقديم صورة لما حدث أو فعل ما حدث حادثا . كما كان الوصف يتابعه بعد حاضرا وواثبا

«في العركات الشمس مارالت مجمعه وواء الأفق الشرق ، وصباؤها تملأ العالم بالنور . وارتفع صوت الشيخ البشاوي من على مئذنة المسجد ، مبتهجا حزينا متشائما . وفي الحقول كانت الأفراد الصغيرة الخضراء تتمايل مثقلة بحبات الندى والأنسام الرطبة تسري حصيصة لينة ممتعة بعطر الحقول كان الفضاء ساكنا بديعا . والسماء والبحر والأشجار وكل شيء يبدو وكأنما هو جديد تراه العين لأول مرة» (٢٧) .

أما في موسيقا فقد حافظ سلوى في كل لحظة من الرواية على «رواية ما حدث» بكل تفاصيله تتابع أحداثه واعتمد أساسا على الزمن الماضي التام . وتكرر استعداد الفعل «كان» بشكل ملحوظ وكذلك ضمير المخاطب «أنت» والإلحاح على مفارقة الحاضر لما حكي مثل .

«وعلى الرغم من هذا أستطيع أن أقول لك الآن أنت تعرف السماء . وماذا يفعل في مثل هذه المواقف فقد يكون من العبث أن أصبح الوقت لأقص عليك هذا الواقعة على حين حدثت أمور أسوأ من هذا بكثير فيما بعد ... وإليك ما حدث» (٢٨)

هذا بالإضافة إلى نقل «رواية» من الرجل إلى وجهه أي أنه الذي يبدأ بفعل مثل «وسمعت

عليك ووحي» ، «وما حدث بعد ذلك فروحي يستطيع أن يقصه عليك» .

هذا الزمن الاسترجاعي الذي لم يحاول سلوى تغييره قريب من طبيعة الزمن في الحكاية الشعبية ، حيث بطل إطار الرواية أساسا هاما في القصة نفسها ، وحيث تقوم طبيعة الرواية أو القصة على مراقبة الناس ماضيهم عامة وأسموا في ذات الوقت

وبعد هذا نجد أن كثيراً من «الاسترجاعات» أو العودة إلى الوراء تأتي في الرواية لائمة من لوازم القص في الاستعراد ، والتشعب ، أو في الاستطراد . وهي لائمة من لوازم القص الشفاهي . مثل

ـ قصة محصل الضريبة ومحاولاته تحصيل قيمة استهلاك الكهرباء . الراوي

ـ تعاطف الفلاحين وعدم تفاهمهم على التفاهم مع أهل المدن (في الباب الأول في الأرجنين) الراوي

ـ استرجاع عيكل ووصا للحي الذي يأتي ووصا

ـ استرجاع صحبه أهل المدينة (البكباشي الذاهب إلى القرية) الراوي

ـ استرجاع حنا المقاول عمه وصل . الراوي

ـ استرجاع حنا دوس كابو لوماليا (وجوده) الراوي

ـ استرجاع العلاقة مع دون فيشركو ستيرا والانتخابات الراوي

ـ استرجاع بلد سيبيا الراوي

ـ استرجاع بيدرو الراوي

ـ استرجاع سبب خروجه لقصة حياته . سنتم خوسيه

ـ استرجاع قصة حنا المقدس خوسيه . الراوي

ـ استرجاع تجربة الفلاحين مع تجاربهم الراوي

«عدا ما قصه ووصا عن حلمه وحكاية سنتو خوسيه لقصة حياته تبدو كل هذه الاسترجاعات كمثانة استطراد من الراوي . إما لتقديم شخصية أو قادمة . أو كشكل من أشكال التفسير . أو إلقاء الضوء على حدث أو على علاقة

٢ ـ ثمة فترات زمنية بين الفصول في كلتا الروايتين إذ يبدأ الفصل الخامس عند الشرقاوي بعد أسبوع ويبدأ الفصل الثالث عشر بعد يومين . بل إن الكاتب يعبر فيما بعد دون أن يجبرنا أو يلخص لنا ما حدث فيها . فالفصل العشرون يبدأ هكذا «ثم أقبل الخريف على قريتي» .

أما سلوى فيبدأ الفصل الأول عند «اليوم الأول من يونيو» ، والفصل الرابع في أواخر يونيو ، والمساحة الزمنية التي يستغرقها الفصل الأول والثاني محددة ، (يوم في كليهما) .

أما في الفصل الثالث فالمساحة الزمنية غير محددة ، وتبدو الفصول الخامس والسابع والعاشر تمثابه فترات زمنية لا نعرف لها تحديدا لعدم تحديد الكاتب لزمن الفصل

٣ ـ أما المساحة الزمنية التي يستغرقها كل فصل . والتتالي التي يستغرقها نص الحدث . في الأوص . فهي غير متناسبة إذ تبدو المساحة الزمنية للفصول المزدوجة بالأحداث غير محددة (الفصل السابع ، والخامس عشر ، السابع عشر ، التاسع عشر ، العشرون والحادي والعشرون)

ويعد الشرقاوي فصولا لأحداث أو فصولا تدور حول حدث واحد . وعللها الكاتب بأحاديث الذات أو تعرجه القرية أو خواطر وتداعيات إحدى شخصياته (الفصل الثاني ـ الرابع ـ الثامن ـ التاسع عشر ـ الحادي عشر ـ الثاني عشر ،

ولا تبدو المساحة الزمنية التي يعطيها الشرقاوي للأحداث متناسبة مع أهميتها . أو وهميا . وربما أهمها مسألة تشير الكتاب كفصول مستقلة «وإن سرعة القص مختلفة تماما في يد الشرقاوي وتشي فترات الزمنية داخل الفصول بالعجز عن متابعة الأحداث أو التسلسل الزمني . بل تشي بالعجز عن خلق أحداث (الفترات الزمنية في الفصل السادس ـ الفصل الثامن ، السادس عشر ، التاسع عشر) .

أما في موسيقا فإن المساحة الزمنية التي يستغرقها كل فصل محددة . فيما عدا الفصول : الثالث والسادس والثامن والتاسع . وتتابع هذه الفصول الأربعة حركة القرية أو حركة الأحداث ويبدو الفصل الثالث وحده خاص دون أحداث خاصة أو جوهرية إذ إن وظيفته تقديم .

ـ الجو العام ووقع الفعل السلبي للقرية

ـ حنا بيراودو سولا الماساوية وتعقيداته

أما الفصل السادس فرغم أنه يقدم جديدا هاما . وهو الانتباه من حلم الجني الحديد . لكنه يبدو ـ في جزء كبير ـ منه كشفا عن واقع الفلاح ، وحقيقة الماشية ، والإملاق . وتحول صبا الفلاك إلى معدمين ويبدو تدخل فوكا الكاتب الأديب لوحة أو الدعائية كثيرا منه . ويحمل هذا الفصل كذلك الحديد الجديد (وبعد عشر حقب حمامة بعود الماء كله لتموتها بين) . وتعتمد كلتا الحدوتتين على التلاعب بالكلمات العامضة . أما الفصل الثامن فيمثل رحلة حنا بيراودو الأبي في «وما نتا عن عمل ويمثل الفصل التاسع تجربة السحر وبعد عدم تحديد المساحة الزمنية في هذين الفصلين أمر فرضته

الضرورة الفنية واحور النفسي لأحداثها أي أنا يستصح القول بأن المساحة الزمنية التي تعطيها مسرى القصة ، وبالتالي لأحداث روايته ، تبدو متناسقة ، بل أحيانا تبدو مناسبة بشكل هندسي دقيق .

وتعتمد المساحة الزمنية التي تعرفها للفصول على أهمية الحدث كما يعتمد على أهمية الخلفية ، بالإضافة إلى أن سرعة القص مرتبط بطبيعة الحدث ، فتجربة الحب في يوما واحدا والبحث عن العمل وتجربة السجن تجربة حافلة بالخبرات الصغيرة التي قد لا تكون فاعلة في تطور الأحداث لكنها جوهرية في تتبع نفسية الشخصية ومعاناتها فسيلوى نجح (باستثناء الفصل السادس) في أن يجعل أحداثه وشخصياته ، جميعها فوق خريطة الزمن مثلما ينسج الغزل البدوي خيطا خيطا ، ومثلما يصبح الرسام لونا إلى جوار لونه حتى تتكشف الصورة في النهاية

(ح) تقديم الشخصية ومسارها

إن كل كاتب كبير يشيء في أعماله تسلسلا معينا للأشخاص ، ولا تميز هذا التسلسل أو الترتيب المحتوى الاجتماعي ونظرة الكاتب للعالم فحسب ، بل يمثل الوسيلة الجوهرية في توزيع الأشخاص من المركز إلى الأطراف وبالعكس ، وبالتالي تمثل الوسيلة الجوهرية في التأليف[٢٩] .

ويشترك الروايتان في احتفاء البطل . وهذا احتفاء في الواقعية تقوم على خلق بشر عاديين في ظروف عادية فقد حاول كلا الكاتبين خلق مجموعة من الشخصيات الروائية لها مواقع متقاربة على خريطة الرواية ، سواء من حيث الاهتمام أو من حيث وعي الشخصية .

لكن هل معنى هذا أن كلا الكاتبين قد تخلى عن الشخصية الأساسية ، وهي الملمح الأساسي في الرواية كنوع أدبي ، وفي الرواية الواقعية بالتحديد كما يذهب كثير من النقاد هل معنى هذا - أيضا - إخفاق كلا الكاتبين في خلق النموذج ، وهو أساس الواقعية من وجهة نظر لوكاتش وكثيرين غيره ؟ .

هذا ما سنحاول أن نراه فقد يكون أن خلق النموذج لا يتأتى فقط من خلال وصف شخصية ما وإنما من خلال الأحداث باعتبارها مسرى لكل التوازنات والمتناقضات والتشابكات بين الشخصية والواقع

١ - تقديم الشخصية ومسارها

قدم الشرقاوي غالبية شخصياته وأشار إليها في الفصل الأول ، فشخصية عبد الهادي تستحضر في تذكر الراوي « للعة عروسه وعريس » عندما استدعاه الشيخ الشناوي لنرى ما يفعل هؤلاء الأنجاس ، وتستمر قليلا من خلال أحاديث الأطفال عن عبد الهادي وهويته

ووصيفة كذلك يقدمها الكاتب من خلال أحاديث القرية فقد أصبحت كالشهد يتحدث بنعمة أهل البندر ، لا تستحب محاولة علوان التقرب إليها بل نودها بصف مصبح حديث القرية ثم وأد الراوي « أطول الصباح قامة ، كانت ناصعة البياض ، ممتلئة ، واسعة الثدي ، ذات نهدين مهاسكين » ويعرف محمد ابو سويلم عن طريق أحاديث القرية بل أحاديث الأطفال ، فقد فصل من وظيفته بسبب الدستور ، فالقرية فاطمت الانتخابات التي أجراها صدقي ودخل فيها حزب الشعب ، ولم يذهب رجل إلى الصناديق تعطي صوته ، وطلب المأمور من أبي سويلم أن ينتقي الرجال إلى صندوق الانتخابات ولكنه رفض . وأخذ يحمود أصوات الموتى مشاجر ويشعل أبو سويلم نفسه في نصف القدان الذي يملكه ، فتلك فصل الرجل من مشيخة الخفراء لم يعد الخفراء يساعدونه ، بل إنهم يقولون « في القرية » إن محمد أبو سويلم لا يستطيع شراء خلاب أسود لوصيفة فهي الوحيدة التي تخرج خلاب بلون

والشيخ حسونه - أيضا - من حديث أولاد القرية عن ناظر المدرسة في القرية المجاورة نقل إلى بلد آخر الدنيا من أجل الدستور ، والشيخ يوسف ترعت ملكية نصف فدان من الفدان الذي يملكه بعد دفاعه الدستور ، والشيخ الشناوي - من خلال استرجاع الراوي - وحل طويل عن بعض صحم الحنة . عثمان الفقا ، عظم الكرش ، نحب المونلد والطعام ، فصيه القرية وشيخها مفسها . المأذون والمعلم والواعظ والخطيب وعلوان - من أحاديث القرية - يعرض لوصيفة تصديه . رغم أنه - كما يقدمه الراوي - رجل نهواء غير واحده من نساء القرية ومهابه بعض الرجال ، فهو كأنه الذي يرح إلى القرية شجاع يتقن ضرب الناي خفيف اليد في لعب العصا . وبحث عن أبيه الصدقية وشجاعة القلب والجرأة ، وكان رجال التل الأعراب والصعاليك يحسبون له ألف حساب . أما حضره فقد تعرفنا بها من خلال ما قاله وصنعه هو واختشى يا حضره من أجس احنا دخلنا البلد ، أما حضرة فقد تعرفنا بها من خلال قصها وأغنيتها الخليعة في الفرح

أما محمد أفندي فقد عرفنا أنه مدرس الرياضي وأنه قد طلب يد وصيفة من أبيها - وهذا أيضا - من خلال أحاديث القرية أو أولاد القرية

أما سيلوى فتم تقسيم لنا في الفصل الأول سوى أشارات لملك بسيرا « وسط الشارع ويستمتع اللعبات لانقطاع الكهرباء فهو شبه أعمى ، أول من وقع بعد أن أكد له سيلوى انه لن يدفع شيئا . أما بيرادو فالحديث عنه أنه لم يكن يوقع على القوائم العامة بلسو مهما كانت الأسباب ، ونراه يكسر المصابيح ، مصابيح بلا ضوء ما فائدتها

وعاريبيتا ، وحة البطل سيوكاريا يكاد تسد بعض بعضها المتبقع فهي حامل للثالث أو لرابع منذ منذ ما زوجها ، لها بعض اتصالات مع الشخاص من ذوي المكانة - نعرف كيف تتعامل مع الشخصيات مهمة لا تتزوج كي لا يفقد معاش أرملة البطل

نعرف كذلك بوسا تحمله هي توزيع المسح الفضل على بيوت الفقراء بعد أن وجد أنه عبء فادح على صبع أي شيء من أجلهم . توزيع الأراضي بعصب الأمير ، والأمير مستحي مخصص ، والأعضاء من العمارات بعصب الحكومة ، ورجال الحكومة مستحيون مخصيون ، ومضاعفة احاصيل مستحيل بن حصص الأسياد بعصب الله ، وهم مستحيون مخصيون ، ثم بعده لما التسلسل الهرمي تسلطة الله مالك السماء ، ثم الأمير من بعده مالك الأرض ، ثم حراس الأمير ، ثم كلاب حراس الأمير ، ثم لا شيء ، ثم لا شيء ، إذ الفلاحون في القمة الأخيرة

الشخصية الوحيدة الغريبة عن القرية هي شخصية الدكتور - رجل غريب أحمى معه د احه يدل مظهره على أنه شاب أنيق حليق دو وجه وفق حداب ، وفم ووجن ، دهش مثل انفطط كان يمسك مقبض الد احه بيد صغيره لرحه ، تشه إلى حد كبير بطل المسحلة ويجعل في أصبعه خاتما كبيرا من النوع الذي يحمله السادة صوته لثغه ما ماة الماجر لا يستطيع فهم بعة الفلاحين كما لا يستطيعون هم أنفسهم فهمه ، يبدو القرية خاصة مهددا لوقوعه الخشرة التي نصوره أن أحدا وضعها للسخرية منه

- تابع الشرقاوي بناء شخصياته من خلال الراوي أو أفعال الشخصية أو علاقاتها مع الشخصيات الأخرى أو من خلال استرجاع الشخصية أو توليجها الداخلي بما يعتمد صدقي في بناء شخصياته على سرد الراوي أو وصفه للشخصية وحياتها والحديث عن الشخصية بأي صيغ تناسب في متابعة الراوي للحديث مثل تقديم شخصية أنفه في الفصل الثاني أو شخصية بيرادو في الفصل الثالث

كانت شخصيات الشرقاوي (باستثناء كتاب الشاوش عبد الله ، المأمور المصوت - تحمد به صلب الهبوب) أكثر حياة وعمقا من شخصيات سيلوى ، لأن الشرقاوي قد تابع كثيرا من جوانب شخصيته وكثر على توجدها في معظم أنواعه واشتراكها في معظم الأحداث على حين تقدم عبد سيلوى الشخصية لتختفي . (عن عبد شخصية من ده بعض الاشارات التي تشد للشخصية بين فصل وآخر) ولعلنا نستطيع أن نلمح إلى مثل هذا الاختلاف في تعامل الشخصيات

وقبل أن نلمس هذه النقطة لابد من الإشارة - أولا - إلى تناقض الصورة التي يقدمها الشرقاوي لبعض شخصياته

١ ـ رغم أنه ينصح فى رد عبد الهادى على رجال المساحة (فى الفصل الرابع) معرفته بهدف إنقاص دورة الرى «حكومة إيه دى يا ولد . مين اللى عوعا حماحد الله ، حلى حد يكسرها وأنا أكسر رقبه» بأنى الشرقاوى فى الفصل السادس ليقول «فى تلك الأيام بالذات عرفوا أن المياه أحدثت ميه لتعطى لأرض الماشا»

ويبدو من الغريب أن يُدعى أبو سويلم لعكرة كتابة عريضة ، بل ينتف فى مقهر بعد أن انتهى محمد أفندى : «خلاص يا رجاله» وانصب اعتراضه على ذهاب محمد أفندى إلى العمدة أولا ، بل لم يعد أبة معارضه للحق إلى محمود سه ، كذلك عبد الهادى الذى كان يعرف عبد البديه الهدف من إنقاص الدورة لم يعترض حتى على العريضة نفسها

وفى الفصل السابع يعرف صبرى الشيخ يوسف لمواقفه على فكرة العريضة واعتراضه بأن أبا سويلم كان على حق ، على نحو ما ـ فى الفصل السادس ـ عن متعوب العمده . وإدراكه أن محمود ملك لا يمكن أن يسعى فى إلغاء قرار الهندسه الذى صدر لفائدة الماشا كل هذا ولم يظهر ملعوب العمدة هذا ، فالعمدة لم يفعل شيئا فى أمر العريضة ، بل إنه جمع الأختام ـ فى الفصل الثامن ـ بناء على أوامر محمود به ولم يفعل عبد الهادى أو أبو سويلم شيئا لمنع القرية من وضع أختامها على عريضة بيضاء ، بل إن أبا سويلم يفتخر فى الفصل الثامن على عبد الهادى السفر مع محمود به لتعرف الموقف ، لكن عندما تتكشف خدعة محمود به يكتفى أبو سويلم بمطلق التحلى عن المسئولية ـ «البلد فيها هل نعرف أن العمدة يعمل هذا فى كل سنة ملعوبا جديدا ومع ذلك أرسلت له أختام ـ ؟» رغم أن أبا سويلم أو عبد الهادى لم يفعلا شيئا لمنع هذه الخدعه سوى الحديث على مصطبة أبى سويلم

٢ ـ بعد أن عرفنا فى الفصل الأول أن الشيخ يوسف نزعت منه ملكية نصف فدان من الفدان الذى علكه بعد ذهاب الدستور . ونخبرنا هو فى حديثه مع الرجال ـ فى الفصل الخامس ـ أن الدستور أعاد حرء القرية من البغالة المنحرة وأن العمدة هو الذى ساعد الحكومة فى الانتخابات بعد أن قاطعها القرية كلها وكان يكتب بنفسه الإسماء . ونعرف فى الفصل الثامن أن الحكومة نزعت منه ملكية نصف فدان بعد أن رفض أن يدفع ضريبة المال لحكومة تصنع الأزمة للمصريين وتصعب فى السحيت وتضيع الحبوب للمقاوله مع الانجليز . ونعلم فى الفصل الرابع عشر بأن بعلم من خلال تعريض محمد أفندى به فى مواجهته أنه مشى وراء العمدة فى الانتخابات ودفع له الاشتراك فى جريدة الحكومة[٣٠]

٢ ـ عائل الشخصيات

لعلنا نستطيع فى البداية توضيح سمة فارقة بين حريطة الشخصيات فى كلتا الروايتين . يدور معسكر أعداء الفلاحين فى قويسنا مركزا فى المدينة المسئولون ، أهل المدينة أنفسهم الذين تعودوا السخرية من الفلاحين ، بينما نجد أن بوريع المعسكرين فى الأرض لا يرتبط بالمكان ، فى القرية أعداء الفلاحين مثل العمده ومحمود به والماشا وفى المدينة المأمور والحكمدار ـ كذلك هناك أنصار للفلاحين مثل طبيب العيون ، والخولى والصدلى وكل هؤلاء المنظمين من أصدقاء الشيخ حسونة فالصراع فى «عوعا» صراع بين رأسمالية ناشئة وفلاحين فقراء ، بعد أن هزم الملاك القدامى فى الصراع ، مثل دون كارلو ، وأصبح المقاول هو المأمور . المقاول الذى تموله السوق ، المقاول الذى يعمل فى كل شئ المقاول الذى اكتشف أمريكا الواقعة فى هذا الجزء من العالم ، وإن لاحظنا بشابها كذلك بين مثلث الاستغلال فى كلتا الروايتين

فالعمدة ومحمود به ـ مثل بلو ودون نشركوستزا ـ يتولان تمثيل الفلاحين لحسابهم وكما يحمى الماشيت المقاول يحمى حزب الشعب الماشا ، وكلاهما (حزب الشعب والماشيت) يدعى العمل من أجل مصلحة الفلاحين : وإن كان الماشا فى الأرض هو هذا المستغل المجهول الذى لم يره ولم نسمع عنه سوى أنه من حزب الشعب وأنه يعيش فى قصره فى أطراف القرية وأن إنقاص دور الرى وشق الزراعية لمصلحته هو ، بينما فى قويسنا نتابع شخصية المقاول وقرأه ونرى كيف نتعامل مع الأتباع أو مع الفلاحين ولعل أبرز العائلات فى أدوار الشخصيات هى على النحو التالى

(أ) عبد الهادى ـ تراردو

عبد الهادى وصفة طور حياته

الفصل الأول قوته الجسدية ، مهارته فى لعب العصا ، حبه لوصيفه ـ الراوى .

الفصل الرابع تملك فدانا من الأرض ـ واحد من عشرة حال تملكون مثل هذه . المساحة ، أو أكثر وهذا تملؤه إحساسا بالقوة والثبات موتوتوح ـ

وعيه معرفته بالهدف من انقاص دورى الرى لرى أراضى الماشا مواجهته العنيفة لرجال المساحة موافقته على العريضة

العاشر ما حكيه مع الشيخ الشناوى حول الصلاة

الحادى عشر اشتباكه مع دياب ورجال الساحبة الشريعة من أجل الرى وتعلقه فيها فعه للحامولة وتصالحه مع دياب

الثالث عشر القبض عليه مع الرجال

السادس عشر بعد السجن خرج من أول يوم شامخا نفسه وبدأ يحكى عن استقبال الوزراء فيهم للكثير من خلال أحاديث التعلية والتجار والمحامى فى السجن

الثامن عشر اتفاقه مع أبى سويلم على الرواح من وصيفة المشاركة فى إلغاء حديد الزراعية . تهديد رئيس الانفار وضرب الشاب الذى تعرض لوصيفة

التاسع عشر الدفاع عن أبى سويلم فى مواجهة الصول ، القبض عليه مع أبى سويلم

بيراردو ـ (العمرا محور حياته)

الفصل الأول لم يكن ليوقع مهما كانت الأسباب على التماس بليو (الراوى) بكسر المصابيح ، مصابيح بلا ضوء ما فائدتها .

الفصل الثالث تدخله فى النزاع على الرى بين بيلاو والراوى كحامية سلام لأنه لا تملك أرضا ما حكاه الراوى كان قد ورث قطعة أرض عن أبيه . باعها بعد أن ضاق بالناس لخيانة صديق له ووشايته به للشرطة رغم أنه كان بتعاون للدفاع عنه

ـ رهنه فى الرحيل وتشجيع دون نشير كوستزا له

ـ بيع الأرض له

ـ مشله فى الرحيل لاطفال الحجره .

ـ من مواجى صحته إدمانه الخمر

ـ مساعدة دون نشركوستزا له فى شراء قطعة أرض من المجلس البلدى بعد تهديده للمحامى .

ـ استمراره فى العمل مالبومة لشراء البدور ، حوال من الأدوة »

ـ عجزه فى إصلاح الأرض .

ـ السيل يطيح بأرضه . عدم اندهاشه

ـ تعبير الكثيرين فى القرية لمصره على أنه صورة من مصير جده

ـ القوة الجسدية ، له عبا «فضل واسمامته

ـ إخلاصه لأصدقائه ـ تأثيره على الشباب

ـ إصابه بالعصب رد على حادثة الراهب

حطم أنابيب المياه رد على انقطاع النيار

حطم المصابيح فى الطريق بين المدينه والقرى المجاورة

ـ إصابه فى لا فائدة ترجى من النقاش مع المسئولين العصب وحده هو الحل[٣١] . ترحيب بالأوامر الجديدة . ممنوع الكلام فى السياسة (الراوى . لأنه لا تملك شيئا يخشى ضياعه) . حبه لألمرا وعدم قدرته على الرواح معها «كيف يمكن لك أن تتصور أن أتزوج فتاة ذات مائة وأنا بلا أرض »

الفصل الرابع فهمه للديمقراطية والديكتاتورية «حكومة الفرد الواحد أفضل من حكومة الخمسين لصا»

ـ حمل أثناء مؤتمر أبيسابو وأمله وذهابه للمؤتمر واكتشافه أن أمله لن يتحقق

ـ مساعدة ألميرا فى العمل ورفضه الأجر

الفصل السادس مساعدة الحبس مع ألميرا

ـ الرعبة فى الرحيل مرة ثانية

ـ مشادة بسه وبين دون أباكير حول بيع دون أباكير نفسه للشيطان

ـ لقاء دون نشركوستزا لمساعده فى الرحيل

السابع اعتداله للغربة
الثامن ـ تصميمه على الرحيل .

ـ بصبه العبود وعمه يحيى سكاريدى له فى محطة القطار واحدا ، اياه باشحا دون تبوهلير
ـ السفر مع ابن الراوى إلى روما وحلة البحث عن عمل . والأمل فى شراء أرض (لابد أن سعر الأرض فى جنوب ايطاليا رخيص) .
ـ طردهم من الفندق وعدم إمكانية الحصول على عمل بسبب تدبير السنيك وأسوأ سلبك من وجهة النظر الوطنية .
ـ لقاء الشاب الذى حذرهم من الخطر عندما كانوا فى أمستردام .
ـ إلقاء القبض عليهم
ـ النقاش الطويل مع الشاب
ـ اقتناعه بأفكار الشاب .
ـ اعتراف بيراودو أنه الرحيل المجهول ومواجهته للاستجوابات والتعذيب

التاسع ـ حيرة بيراودو وقلقه
ـ حسم موقفه بعد علمه بموت ألفيرا (حداد صباح كل شيء) .
ـ مقتله

ملاحظ هذه التشابهات أو الاختلافات :

١ ـ المحورة محور حياة كل منهما ، كل يفكر الشخصية بل كثير من سلوكها وطموحاتها يدور حول المحورة

٢ ـ كلاهما عرف حادث حركة صرع الغربة . عبد الهادى حادث الصراع بسبب شق الزراعة ليس له أرض سأحدها الطريق و بيراودو لا يملك أرضا تحتاج إلى ى ـ (اشتراك عبد الهادى فى الصراع ـ اعتزال بيراودو للغربة وعمه فى الرحيل)

٣ ـ كلاهما تمتع بنفوذ بقدمة حادثه كما يتمتع بتأثير على شباب الغربة

٤ ـ كلاهما يتبنى أسلوب المواجهة الساخنة أو العنف

٥ ـ كلاهما سحر وتعلم الكثير فى السحر

٦ ـ عبد الهادى يملك أرضا ـــــ شعور بالثبات والقوة والاستقرار بيراودو لا يملك أرضا ـــــ شعور بالغربة والضياع وعمه فى الرحيل

٧ ـ عبد الهادى يحل بوصفة كزوجه ـــ لا يجامع معها فى شكل من أشكال الجنس بيراودو يحل بالألفيرا كزوجه ـــ يمارس معها الجنس .

(ب) وصيفة ـ ألفيرا)

(وصيفة)

الفصل الأول ـ من حديث الغربة أصبحت كالشهد ، وتتحدث بلغة أهل السدر د محمد أهدى المدوس الإلزامى طلبيا د أمها ونص أن يزوجها لأحد من أهل البلد
ـ عمها فى الرد على تعرض علوان لها (صنايع ـ عرعاوى) .
ـ أطوال الفتيات قامة ، ناصعة البحر د ممتلئة راسخة البدن د دات بهدن متناسكين .
الفصل الثانى ـ عود لو تتزوج وتعيش فى السدر .
ـ تحس بفرح عندما ترى عبد الهادى
ـ حب العباد .
ـ تفاخر بنفسها وبشرفها والذى لا تملك فى القرية أيضا لا تملك فيها شيئا على الأطلاق حتى الشرف ،
ـ تعلم بالنعى ، بلعة ملياتة برايز ، .
ـ محاولتها مجاسة الجنس مع الراوى
الخامس حبرتها بين عبد الهادى ومحمد أهدى
الرابع عشر ونصها محاولة محمد أفندى عندما اقترب منها وهى فى البيت تمردها
خامس عشر الذهاب مع النساء إلى دوار العمدة الماء الروث على العمدة
العشرين ـ بكاء بكى وهى تحد أمها ، معيش ذوق للجميصة
حادى وعشرين ـ إحساسها بالضياع بعد ضرب أبيها وأكل الزراعة لأرضه
ثانى وعشرين ـ نظرتها إلى كساب
ثانى وعشرين ـ عملها فى الزراعة .

ألفيرا :

الفصل الثانى ألفيرا الصناعة التى فقدت أمها منذ مرزة وحيرة وأصبت أبوها بالشلل فى حادث الكهف الحجرى
ـ الذهاب مع النساء إلى المدينة

الفصل الثالث ـ أجمل صبايا القرية تملك ماشية معقولة
ـ لطمة بعيدة ، متوسطة الحجم ، حلوة الوجه ، جادئة ، معتدلة متحفظة
ـ حبها لبراودو (يصبح من ودودها على أمه)
الخامس : وزيتها لمشهد اختصاب ماريا حراقصا وهى مختبئة فوق برج الكنيسة .
السادس نصاء بيراودو الليلة معها
السابع حبها لبراودو بسبب موقفه وإذا كنت تسألنى هذا السؤال من أجل تذكر أن ما اجتذبنى إليك فى الماضى هو ما سمعته يتردد من أنك كنت تدافع عن وجهة النظر الأخرى ،
الثامن مشاركة ألفيرا فى وحلة الحج (معرفة من خلال حديث بيراودو) .
التاسع موت ألفيرا (حبر فى الصحيفة أوراها الفوميسانو لبراودو)
العاشر طلبت ألفيرا من العذراء خلاص بيراودو مقابل حياتها استجيب طلبها

نلاحظ هذه التشابهات والاختلافات

١ ـ كلتاهما أجمل فتيات القرية ومحور أحاديثها ومطمع كثير من الشبان

٢ ـ استغراب ألفيرا على بيراودو ، مما نظمت وصيفة موزعة بين الحلم و الزواج من رجل من السدر ، وبين عبد الهادى ومحمد أهدى

٣ ـ ملكية الأرض تجعلهما لاحتياج الزوج أو لاحتياج الرجل بالنسبة لألفيرا مما هى معما أمامى عبد وصيفة .

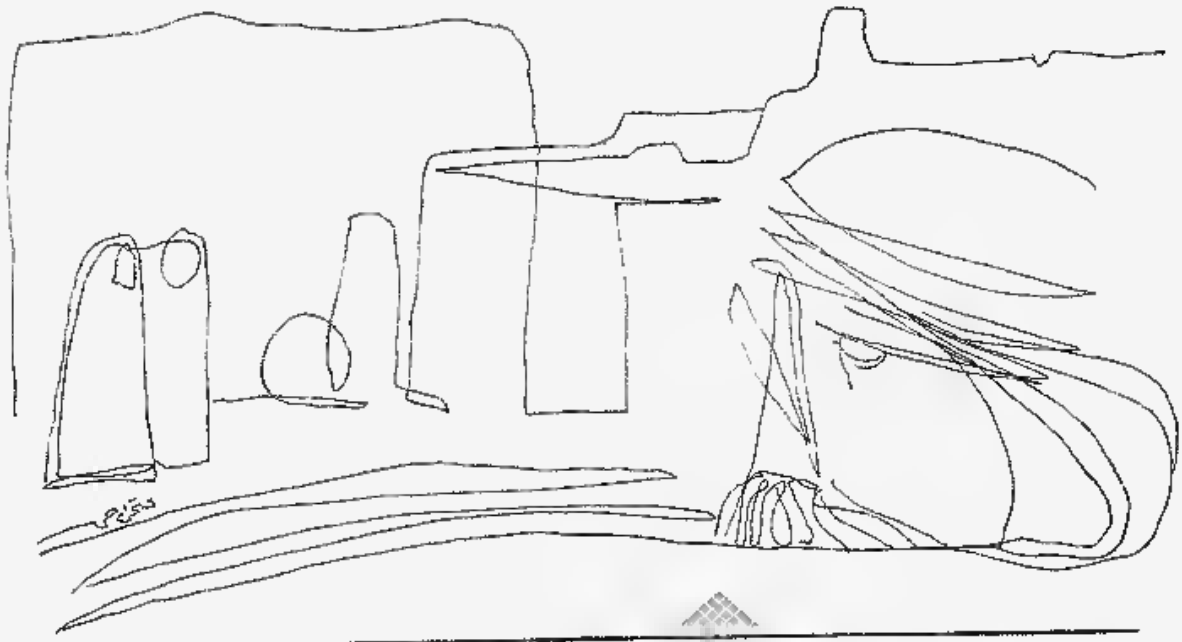
٤ ـ تبدو شخصية ألفيرا ـ عدم اشتراكها فى حركة القرية بل موقفها الواعى فى الاعتراض على رحيل بيراودو ـ حاجز الرواية ـ نعنى أنها ماهية لا تتحرك وقدمت إلينا فى الغالب من خلال الراوى . أو من خلال شخصية بيراودو . بينما وصيفة تملأ الرواية كلها فعلا وحركة وإثارة لأفكار وأحلام الآخرين

تبدو فى كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها

٣ ـ الشيخ الشاوى ودون أماكيو

(الشيخ الشاوى)

الفصل الأول (من خلال استرجاع الراوى للعمه العروسه والعرس) يحيى الشيخ الشاوى ، حديثه عن الزنا والعار والفضيحة ، حل طويل عن بعض صحبه الحلة ، غلط الغلط ، عظم الكبش ، نحب الوالد والطعام ، فضه العربة وشحمها ومخها ، المأذون ، المعلم ، الواعظ ، الخطيب
الفصل الخامس ـ اقتراح فراد عدنة ياسين على من قصر مواعيد الرى ، أن يتقى الله منه على حاد الى
ـ ما حكاه لعطية بن عبد الهادى ونهيه عن الصلاة (وكتابة العريضة) .
ـ استماعه عبد بن عبد الهادى وإذا فاجعت العريضة بأن يدمج حروفا ،
الفصل السادس حطبة الشيخ الشاوى عن قدرة الله على أن ينزل من السماء ماء نحيى به الأرض ما حدث اشتباه ، له من القرية لأنها لا تصلى
الفصل الثامن الشيخ الشاوى يحث الناس على الذهاب للموسم فى دوار العمدة ، التى تحب الله ورسوله .. ،
الفصل التاسع (استرجاع) جمع الناس من الحقول لتعطوا أصواتهم لعبد الحكومة وقال لهم أن سدها الحر دوأن قدومها قدم سعد ،
الفصل الثالث عشر إخبارد الرجال بمقتل حضرة وإنها ، علوان و بعض وقن حضرة فى مقر المسلمين ـ تعريض عبد الهادى بموقفه من ربوبة أخت حضرة (احسان هانم) لأنها أهانت لغة لأهل الله .
الفصل الرابع عشر (من خلال استرجاع الشيخ يوسف) الشيخ الشاوى كان يذهب إلى حانه ويهرب بدء وتقول بحبا الوطن كان يروى أيضا حكايات الثل



الكبير ومعارك عراقي

الفصل الثاني والعشرون نصحه بوصفة مائعمل و الزواجيه

دون أباكيو

الفصل الثاني مدينة حول الواحد القهار بين الكاهن والحبيبة . دون أباكيو كان يتربع بمحل لحم وهو يتلو إحدى اعتبوات ماسم العين والسجن والسيد الأبيض الجلد . . وذهب إلى الحديقة المنزل

الفصل الثالث : زيارة دون أباكيو لصديقه المقاول شمطان لا حل سوى التدرع بالصبر (جاء إلى الغربة في عربة خص المقاول) .

الفصل الرابع في الطريق إلى المزرعة يسمعه الأهالي ويهاجمونه وطلبه تحتم على علو القديس دونكو

الفصل السادس يرقص العشرة ليرات التي حسمها الغريبة له لفهم فداساً وطلب عشرين ليرة كي يحضر — سجن عطلته بالحث على دفع الضرائب

الفصل الثامن يقضي دون دون نيوفيلو كمسجون

١ — كلاهما يقف في معسكر أعداء الفلاحين

سجن في حداعهم وباسم الذين يدعوهم إلى الاستكانة

٢ — شخصية الشيخ الشاوي شخصية أكبر بقصا من شخصية دون أباكيو الذي يبدو مخصص شخصية . وإذا كنا لم نر في كلتا الشخصيتين سوى ذ ها الساسي . إن حار المصير أما أحلام أو أفكا أو حياة الشخصية فكل هذا لم يصادفه في الروايتين .

٤ — شعبان وبيسو حوربابو

(شعبان)

الفصل الرابع (من خلال حديث علوان) منذ حل شعبان قرية لا يستطيع مسلمان ، ماسورة السقية

الفصل السابع عشر شعبان رجل لا يفلح لا يعرف أحد من أين أتى هو يزوجه إسكافي سجن كاتي يضم بالمزرعة عادت بعثة ذكرت إنها أنجبا معها شعبان ، جلست إلى البيوت لتعمل لم تفلح في تعلم صنعه . ضرب أمه لحالته عندما حش صوته . سافر على مركب حملة بالفحل . عاد بعد قليل بجسد أنحال ، بروح ، هاجر ، عاد بعد الدنانير . وسيطرح إصلاح السقية . إذا صادف فتاة لم يتركها تفلت عبد أبدا . كان بيع الخشب علنا . وصل النصيات إلى الفصل حادثات في مصر في المزارع يتصيح في حلقات الذكر . يصير شعاعين فتحرج وتسكنها . طويل بحيل الندى . عربت الحركة . عصبي الإشارة . منشط سريع . يتلوى دائما ويهز جسده إذا تكلم . لعبته الصبيتين مرتو أحداد وتطرات حادة عاد فجأة إلى القرية . للمس شيخ ويلعن في العمدة والمأمور

— ضربه لرجال المساحة حسب اتفاقه مع العمدة

— الخصومة بين الأصدقاء : دياب وعبد الهادي — الشيخ حسونة ومحمد أبو سويلم

الفصل الثامن عشر إشاعة شعبان عبد الصمد

— الوضعية بينه بين الشيخ حسونة وأبي سويلم و فصائحهما

— بالفائه مع حديد المرسة في تلك

— (تعلق الراوي) صمد في مكان آخر وفي قرية أخرى

بيسو حوربابو

الفصل السادس وصل في يوم عيد خمسة وثلاثين عاما أعمالا في أن يكون ثروة بعيدة وسرية عناه كل مهاما

— عمل لستين عسل صحيح في معهد الرهبان المحسنين وطرد بشربه من السيفة المخصص للآباء

— حاول سرقة محل بغداد ، قبض عليه وأودع المستشفى عناية أشهر

— في السجن أصيبت عينه يسرى ، شديد حيث بدت عليه العمى ، خرج من السجن واستأجر طبلة ، عمل شحاذا .

— دارت بينه وبين أحمد سعي إلى مستشفى كي تشفى عينه

— بعد شفاء عينيه فقد عينه واستأجر بعاه وذاع به يعطي السائل مصروف حسبي على سؤالات المستقبل

— عمل عند سيد يدعى كاوحمبو . كانت مهمته بإرسال الفتيات الرهبات إلى محدعه طرد عندما أصيب السيد بمرض حيث نسب بالمحتال يبيو إلى اتهامات بخداع الرجل .

— دارت بينه وبين جماعة تحمل عليا الحمر بهاجم لحرابيت اشترك معهم وقبض عليه

— سرب بدافعه للسرقة وهو الخروج إلى الأحياء فحكم عليه بضعف المدة التي حكم بها على الآخرين القدس فانوا في الحكمة إذ الدافع سياسي

— بعد سجن حمل أسوليس على دهابه إلى بعض الأماكن يهرب ثم يهجم الوشي ويضرب .

— عمله تقدم في السن وبعد برعا شتاوا من السياسة والعاشت ، عمل كرسم احمال احجيتي .

— نزلي حسب خطة الحبيس والحكومة مهجمة صحفية شهيرة وحضر المتي وظهر في الصحف تحت عنوان بطل بو ناسا

— طرد لأنه لم يعد شابا وكان محرما سابقا فيها في حوادث السرقة

— لم يعد قادرا على العيش في روما لكثرة الغرائب فعاد

إلى القرية

١ ـ شحاتة داخل حركة الصراع في القرية يلعب دورا مخططا مع العمدة فيها حوربابو عصر إلى القرية وهو لبيب طرفا في صراعها

٢ ـ حياة كلتا الشخصيتين ملتبسة بالصراع والتشرد واتهان كل انواع المهن تدنيا المهنة المحتقرة وكذلك بيع جسمه

٣ ـ الدور السياسي الذي لعبه حوربابو شبيه بالدور السياسي الذي يلعبه شحاتة في الأرض من ناحية سعي أكثر الشخصيات تطرفا ومحاولة جر الآخرين إلى التورط وإنجاد ممر لتدخل السلطة

ـ هتاف حوربابو ثم تصادي البوليس له والقبض على المجتمعين

ـ شتيمة شحاتة للمأمور والعمدة بل محاولة الإيهاء باستعداده لقتل العمدة

ـ حوربابو يبدو بطلا وشحاتة يبدو بطلا بعد تمثيلية مدبرة

تحول الشخصية

في عوسجا

بيرادو فيولا: العنف والمشاركة مع القرية في صراعها الاهتمام بمشاكلها الخاصة واعتزال الضربة

بناء الرجل المجهول: العودة إلى جسمه الأولى.

يبدو مثل هذا التوتر والتحول طبيعيا بالنسبة للشخصية بيراردو فهو حين يالصياع بسبب أزمته الخاصة، بحب ألمرا رائعة لا يستطيع الزواج منها لأنه لا يملك أرضا والرعبة في الرحيل رغبة طبيعية عند كثير من الشبان في مونتانا فهي الوسيلة الوحيدة أمام الشاب لكي ينهم حياته في الأرض

في الأرض

الشاويش عبد الله: العنف والصرف للرجال والنساء بلا مبرر

الشيخ حسونة: يحضر إلى القرية للمشاركة مع رجالها ولشد أزرها في صراعها

تكوين صداقة مع الرجال والمعاملة الحسنة لأهالي القرية يعني واشمعنى حماهم أبيض وحفاظا حلوص طين اشمعنى الطين حداهم واحنا شحاتين بسافر بعد أن سوى مشكلته ونحست الزراعية أرضه (حل مشكلته الخاصة)

كلا المحولين في الأرض عبر ممر إطلاقا بل ملمحا به بعد حدوثه بل ان فترة التحول نفسها ومداياتها لا تظهر لنا أطلاقا.

بالإضافة إلى هذا كما لمح الدكتور عبد العظيم أنيس عبد شخصية كشاب وهي شخصية بلا أي ممر ولا اتساق تظهر فجأة في آخر الرواية كممثل للطبقة العاملة ووعيه وطموحاته ومواقفه لا تشي ابدا بأية ثورية أصقلها الشرقاوي على تاريخ حياته ونضاله

هوامش

(١) الأرض ص ٢١٥ ـ ٢٦٦ ضمن دار الشعب ـ فوبيا ١ ص ١٩ ترجمة كامل صليب Page 9

(٢) في بدوه أسرة عبد الحسين ـ آداب القاهرة فبراير ١٩٧٤.

(٣) لمزيد من المعلومات حول الاتحاد الدمقراطي وأحزاب الشاغة الحديثة راجع د. يونس السيد «تاريخ نشوات الشيوعية المصرية ١٩١٩ ـ ١٩٥٠ الفصل الثاني مع الجماهير.

(٤) الريف والأرض عبد الحسين بدر ص ١٢ ـ ١٢١

(٥) لمن أراد بعض المعلومات عن مسلوني أن يرجع إلى (أ).

A Dictionary of Modern European Literature H smith- Columbia

(ب)

The God that failed Six studies in Communism Ed H.Thumbion London 1The Study of sidonek

(ج) مقدمة الدوار الخواجة لقصة العودة الى فوبيا ١ في مجموعة شهر العسل المر ـ سلسلة كتب ثقافة عدد ١٦ سنة ١٩٥٦

(٦) Lucien Goldmann Pour une Sociologie du Roman Quatrieme Chapitre

من ترجمة عبر منشورة لها حلاب

(٧) ص ٤٩ من الرواية

(٨) ص ٧١ من الرواية

(٩) ص ٤٢ الرواية

(١٠) ص ٧١ من الرواية

(١١) ص ٧٢ من الرواية

(١٢) ص ٧٣ من الرواية

(١٣) ص ٧٤ من الرواية

(١٤) من لا يملك في القرية أرضا لا يملك هنا شيئا حتى الشرف ص ٣٧ هذا شبيه عد في فوبيا ١ بالفلاح الذي لا يملك أرضا لازال الناس يحسبونه.

Page 38

Page 42 Fontanara

(١٥)

(١٦) الأرض ص ٦٣

(١٧) فوبيا ١ ترجمة كامل صليب ص ٦١ ـ ٦٢ Page 10

(١٨) ص ١٢

(١٩) ص ١١

(٢٠) ص ٣٠.

(٢١) ص ١٠١

(٢٢) ص ٢ ـ ٢٠٦ ترجمة كامل صليب Page 78. 94

(٢٣) ص ١٨ ـ ٥٢ ترجمة كامل صليب Page 23

(٢٤) الأرض ص ٣

(٢٥) فوبيا ١ ص ١٠٦ ترجمة كامل صليب ـ الأرض ص ٣٩

(٢٦) ص ١٢ ترجمة كامل صليب

(٢٧) الرواية ص ١٠١

(٢٨) فوبيا ص ٣٥ ـ ٤٨ ـ ٥٦

(٢٩) دراسات في الواقعية جورج لوكاتش ترجمة ناجي علوش منشورات وزارة الثقافة السورية ص ١٩

(٣٠) الرواية ص ١٨١ ـ ١٨٢

(٣١) ص ١١٥ ـ ١١٦.

الطاهر وطار.. والرواية الجزائرية

سيد حامد النساج

تأخر ظهور فن الرواية فى الجزائر عنه فى كثير من الدول العربية الأخرى ، وبخاصة المغرب وتونس ، وهما الدولتان العربيتان اللتان تشابه ظروفها - إلى حد كبير - مع الجزائر . ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، بل إن الفصول الروائى الخرافت قليل ، كما أن محطوات تطور الرواية التى هناك بطيئة بطيئة ، نظراً للظروف القاسية التى عاشتها الجزائر ، والتى لا تخفى على الجميع .

لقد احتلت الجزائر فى فترة مبكرة سبقت المغرب وتونس ، وهذا ما دفع الجزائريين إلى أن يضعوا نصب أعينهم هدفاً ثابتاً واحداً ، هو العمل على مقاومة هذا الاستعمار الاستيطانى . وتهيأت كل الجهود والخطط والأفكار ، لتحقيق هذا الهدف النبيل . فما كانت تتشكل جمعية تحت ستار دينى أو إصلاحى أو تربوى ، إلا وهى تستهدف - فى الخفاء - ذلك الهدف الوطنى . ولم يكن الفكر والدعوات الإصلاحية إلا وسيلة وخطوة أولى من محطوات التغيير الداخلى ، بقصد القضاء على مظاهر التخلف ، ولتتمكن الجزائريون من المواجهة الواعية المدروسة للاستعمار

وفى إبان الثورة كان الشعر هو الفن الغالب ، وهو أمر طبيعى حتى تبث الروح الحماسية ، ودفع المواطنين إلى الاشتراك فى معارك التحرير . والانخراط فى حمية التحرير الوطنى . ولم تكن الظروف النفسية والمادية تسمح للكتاب أن يفكروا ويتأملوا ليكتبوا رواية فنية ، تستلزم كتابتها استقراراً نفسياً ، وصفاء ذهنياً ، ووقتاً ممتداً ، وشيئاً من استقرار النظم والعلاقات ، والجمهور القارئ الذى يملك الوقت والمكان الغائب ، والفكر الهادئ ، والعقل القابل . إذ إن كل ذلك يعيش فورة وثورة ، شملت الرجال والنساء معاً ، حيث شدت العقول والقلوب والعيون والأذهان والمشاعر إلى الثوار ، وأخبارهم ، وانتصاراتهم ، وهزائمهم ، وآخر تطلباتهم

وعقب بعد الاستقلال ، صار لزاماً أن يفكر الكتاب الجزائريون فى الإقدام على هذا اللون من الكتابة الأدبية والفنية عند تغيرت الظروف ، وانبثت العوامل الخارجية المعوقة ، وتبلور الشعور القومى والاستقلال الذاتى . وبدأ العمل على الاهتمام بالصحافة العربية ، وأحدثت ثورة التعريب طريقها إلى معظم مؤسسات الدولة ، وشملت التعليم الأساسى والثانوى والجامعى . وأخذ المثقفون الجزائريون يعودون من المشرق العربى بأفكارهم وقراءاتهم وتجاربهم ومشاهداتهم ، كما ظهر الدارسون بالدول الأوربية يعودون بمفاهيمهم الجديدة عن الأشكال الفنية المتطورة لكتابة الرواية والقصة القصيرة . وهنا ينبغى أن نذكر أن أقسام اللغة العربية بكليات الآداب فى الجامعات الجزائرية ، شهدت بعض اهتمام بتدريس الرواية والقصة القصيرة ، وأن الصفحات الأدبية فى الصحيفة اليومية «الشعب» ، وكذا مجلات «المجاهد الطفل» ، و «الثقافة» ، شهدت فى نشر بعض القصص ، والمقالات المتصلة بها .

ولما كانت الرواية فناً موضوعياً ، ولما كان المجتمع الجزائرى فيما بعد الاستقلال ، وبعد انتفاضة ١٩ من يونيو ١٩٦٤ ، قد أخذ طريقه الصحيح نحو الموضوعية والواقعية والعلمية ، فإن لنا أن نتوقع أن تكون الرواية مقصد الكتاب ، وبخاصة أن المجتمع يزخر فيه قضايا حديثة : اجتماعية واقتصادية وطبقية وإنسانية ، تستلزم تصويرها أو التعبير عنها ، والتوعية بها ، لتغييرها عندئذ تكون الرواية أقدر من الشعر الذى أدى دوره فى إثارة الحماسة الوطنية .

عند يلى هذا بعض العوامل على الأسباب التى أدت إلى تأخر ظهور الرواية المكتوبة باللغة العربية فى الجزائر ، حتى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من هذا القرن . ذلك أن الجزائر نعشت فيها ظاهرة كتابة الرواية باللغة الفرنسية ، بشكل لافت للنظر ، فى الفترة ما بين ١٩٤٥ - ١٩٦٤ ظهرت سبع وثلاثون رواية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية . وفى الفترة بين ١٩٦٥ - ١٩٧٢ صدرت سبع عشرة رواية مكتوبة باللغة الفرنسية ، فى حين أن الروايات التى كتبت

باللغة العربية لم تتعد الثلاث وروايات .[٦]

وإذا كان «أحمد رضا حوحو» قد أصدر في ١٩٤٧ رواية «أم القرى» ، فإنه لم يكتب بعدها إلا مقالات اجتماعية ونقدية ، وبعض القصص القصار . وقد طلعها في تونس ، واقتفى فيها أثر الرومانسيين ، وأسلوب **مصطفى لطفي المنفلوطي**

ومن ثم طالت المسافة الزمنية بين «أم القرى» وبين الروايات التي صدرت في الستينيات على يد «عبد الحميد بن هدوقة» الذي أصدر روايتي «ريح الجنوب» ١٩٧١ ، و «نهاية الأمس» ١٩٧٥ . وروايات «الطاهر وطار» الذي نحن بصدد الحديث عن نتاجه الروائي .

■ ■ ■

وربما يكون «**الطاهر وطار**» أهم من كتب القصة القصيرة والرواية في الجزائر حتى الآن ـ ونحن لا نطلق القول ـ هكذا ـ كيفما اتفق ، على عواهنه ، بل إن هذه الأهمية تأتي من حيث إنه كاتب حريص على أن يستمر في الكتابة ، وعلى مواصلة الإبداع ، ودوما انقطاع إيماناً منه بالدور الإنجابي الفعال الذي يلعبه الأدب في حياة مجتمع كالمجتمع الجزائري كذلك فإنه ـ في عمله ـ يبدو واضح الصدق مع واقع الناس في مجتمعه . ومع حركة هذا الواقع ، في تطوراتها ، ونموها الصاعد ، واستشرافها للمستقبل ، بمعنى أنه يؤمن بالأمل في مستقبل المستقبل ، وتمد نظرته فتشمل مختلف جوانب الحياة في المستقبل القريب والبعيد .

والناس الذين يرتبط بهم ـ فكراً وعملاً ـ هم أولئك البسطاء الذين يمثلون الكثرة الغالبة من أبناء شعبه ، والذين يعيشون حياة بصالبة يومه متصلة ، مليئة بألوان من العذاب ، والقهر ، والكفاح ، والألم ، ومع ذلك فإنها حافلة بالتفاؤل ـ وهو يحاول أن يبني من وسط طروفهم شخصيات ومواقف وأفكاراً مصيرية ، تبلغ حد البطولات التي يفضل التاريخ على تسجيلها في صفحاته

ثم إنه لا يفصل التزامه بقضايا شعبه عن قضايا وطنه العربي الكبير ، إنه يربط بين الاثنين ، ويجعلهما وحدة واحدة لا تتجزأ ولا تنفصم ، إدراكاً منه للدور المهم الذي أدته الدول العربية إلى جانب الثورة الجزائرية ، في إبان اشتعالها من أجل الاستقلال والتحرير

ذلك أنه واحد ممن اشتركوا اشتراكاً فعلياً ومباشراً في صفوف الثوار ، ومن ثم كانت حمل موضوعات رواياته وقصصه . ثم كان صدقه مع الثورة ، وواقعيته في التعبير عنها ، وتصوير المحرفين لها ولوقودها ولعل إسهامه هذا جعله يقف في موقف مخالف تماماً لأولئك المثقفين الذين آثروا الابتعاد عنها ، وذهبوا إلى هنا أو هناك أو هنالك فانضموا مصر ، أو سوريا ، أو تونس ، أو العراق ، لكي يدفوا بعلبة ، أو ليستكملوا حتى آخر الشوط ، فإن منهم من بقي بعيداً عن أتون الثورة والمعركة ، حتى حصل على درجة الدكتوراه ، ثم عاد بعدها إلى الجزائر باحثاً عن منصب أو وظيفة عليا

لكن **الطاهر وطار** لم يفكر في شيء كهذا ، إذ دفعه حرصه الشديد على أن يؤدي رسالته الوطنية ـ كأي مواطن عادي مخلص لبلاده ـ إلى البقاء ، حيث الثورة والثوار ، ولعل هذا هو سر عدم انتظامه في سلك التعليم الرسمي النظامي ، بل إنه السبب في كونه لم يحصل على مؤهل جامعي أو ما دون الجامعي . باحثاً طرق التثقيف الذاتي وسيلة وحيدة وممكنة لتنمية قدراته ومواهبه ، ولجعل «الشعب» موضوعه الرئيسي ومطلبه في وزيته الأدبية والفنية

والاجتماعية ، يستمد منه شخصياته ، ومواقفه ، وأحداثه ، وموضوعاته ، ولغته ، وحواره القصصي . ويتوجه بكل هذا ـ من خلال عمل أدبي روائي أو قصصي ـ إليه ، أي «الشعب» .

ولا ننسى أنه منذ بدايته الاستقلال وهو يقدم للمشاهد القارئ نماذج حية من الأدب العالمي الذي حاول تعريف القارئ ، به ، كما قدم بعض صور للكتاب الواعيين الذين التزموا بكل ما يهم الإنسان العادي في بلادهم ، وإن لم يواصل الدور واكتفى بأن يكون هو نفسه النموذج الحي الواعي ، من خلال ما يقدمه للقارئ الجزائري

ذلك أنه كان مشرفاً على الملحق الثقافي لصحيفة «الشعب» العربية اليومية قبلها كان رئيساً لتحرير صحيفة «الجماهير» الأسبوعية النقدية الساخرة . كانت تصدر أيام الرئيس الأسبق **أحمد بن بيللا** ثم ما لبث أن عمل مراقباً بالجهاز المركزي لحزب جبهة التحرير الوطني الجزائري . ومما يذكر له أنه ـ في بداية الثورة الزراعية بالجزائر ـ تبرع بجميع حقوق تأليفه للقصص والروايات والمسرحيات والأفلام ، للثورة الزراعية . كما أنه ـ رغم اشتراكه في الثورة ـ لم يطلب وظيفة أو منصباً أو بعثة في الخارج أو دراسة جامعية هنا أو هناك ، بل إنه اكتفى في حياته بالإخلاص الشديد لعمله القصصي والروائي ، بعيداً عن صخب الندوات ، والمحاضرات ، والإذاعة ، والمهرجانات ، والكثير ، حول ما يكتب وهي مواقف صادقة طيبة ، تنسجم مع سائر مواقفه ورؤيته الفنية والفكرية

ويبدو أنه لم يفكر جاداً في الإقدام على طبع نتاجه الأدبي ونشره ، إلا بعد أن استقرت الأوضاع في الجزائر ، بعد تسع سنوات من انتفاضة ١٩ من يونيو ١٩٦٥ وهذا هو الذي تابع صدور أعماله المتنوعة وتلاحقها وقد تنبه لذلك ، فسجل تاريخ كتابة كل عمل أدبي في نهايته ، حتى يكتشف القارئ الفرق الزمني بين تاريخ كتابة العمل ، وزمن صدوره . وليس من صدفة ولا من تدبيره أن تنشر معظم أعماله في وقت واحد ، إذ منها ما صدر في الجزائر ، ومنها ما صدر في بغداد ، ومنها ما صدر في بيروت ، وهكذا .

يضاف إلى هذا أنه في مقدمة بعض أعماله الروائية ، كان يدون الظروف التي أحاطت بكتابتها . ثم نشرها مثال ذلك ما يقوله في كلمته عن رواية «اللاز» (رطيلة السنوات التسع ٦٥ ـ ٧٢ التي استغرقتها كتابة هذه القصة المتقطعة من شهر لآخر ، كان يطغى على الشعور بالذنب إن بلادي تسير إلى الأمام تحطم عملاقه ، المدارس تبنى من «الأرض نشأ» ، والمعاهد تتطاول في المدن والقرى تعمولاً ، والمعامل تنقل بآلاتها أرضاً شرقها وغربها وشمالها وجنوبها ، والإنسان في كل ذلك يتطور ، وأنا مشدود إلى هذه القصة ، أتمرح على الماضي ولا أساهم في المعركة الحاضرة ، حتى أنهيت هذه ، حتى أصل إلى النقرة عن آخر الحدود بعد ذلك أنكب على إيواء الوجه الجديد لبلادي الغريبة ذاك ما كنت أعني به نفسي ، طيلة السنوات التسع واليوم ، وبعد أن أنهيت هذا العمل الذي آمل أن تحظى برضا القراء ، وبالتالي النقاد ، تصبح وعداً علي ، سأقتطع من عمري سنوات أخرى ، ساعة ساعة ، لأصنع وطناً جميلاً لبلادي الثائرة بلاد السير الذاتي والثورة الزراعية ، وتأميم جميع الثروات الطبيعية ، والمسيطرة على تجارتها الخارجية ، والمتصنعة ، والمثقفة ، والواقفة إلى جانب جميع الشعوب المكافحة في العالم . وإلى جانب مريدي الحرية والسلام والعدل .»[٣]

لاحظ الطاهر وطار أن عدداً من الشعراء وكتاب القصة والرواية تستلهم الموضوعات الخاصة بالثورة الجزائرية ، وبالتاريخ القومي ، وبحركات النضال ، بمعنى أنهم في الأغلب الأعم واحوا ينظرون إلى الماضي ، إلى الوراء ، ومع تسليمه بأن هذا الماضي يحمل ويشرق ، فإنه يحد من التنوع والحلم ، ومن عدم الالتفات إلى الحاضر السائر قدماً . إن ذلك قد يباعد بين الكتاب وبين حركة الحياة في مجتمعهم ، وبجعلهم لا يعيشون المشكلات التي قد تطرأ في حياة الناس ، وعلاقاتهم الجديدة بعد الاستقلال ، والقضايا التي تطرح نفسها أثناء فترة التشييد والبناء .

أما ما يشير إليه من موضوعات ومسائل يلزم الالتفات إليها ، والتعبير عنها ، أو تصويرها ، واتخاذ مواقف منها ، فإنها الثورة الزراعية ، والصناعية ، والثقافة ، ومسائل الإصلاح الزراعي ، وكل ما يتصل بحياة الإنسان الجزائري الآن ، فالشرطي جديد ، والموظف جديد ، والتاجر جديد ، والحاكم جديد ، والموت والحياة ، كلاهما جديد . في كيان اتسع من كيان آخر . وواجب يتم أمر شخصية وأسسها . وهو في سبيل ذلك يصدف عدداً هائلاً من الصعاب والشاقات

وكان طبيعياً أيضاً أن يحدد الطاهر وطار موقفه من أولئك الكتاب الجزائريين الذين كانوا يكتبون باللغة العربية وإياهم ، من أمثال **مالك حداد** . **محمد ديب** . **كاتب ياسين** ، ومحاصة أنه يرجع بأن دارسي الأدب وموجهيه من العربيين في أوروبا . وفي بعض البلدان العربية كذلك ، لا يتصورون أن للجزائر أدباً غير هذا الذي يكتب باللغة الفرنسية ولما كان هو واحداً ممن يحرصون على تأكيد الانتماء العربي ، وعلى إثبات الشخصية العربية للجزائر ، وعلى إعلان ما يجري من احتياجات حادة ، في كل الجوانب والمستويات ، فإنه كتب محاولاً إقناع المثقف في المشرق العربي (بأنه يوجد في الجزائر أدب باللغة العربية ، وأن اهتماه على معرفة **كاتب ياسين** ، **ومالك حداد** ، لا يعني شيئاً في المعرفة ، فهؤلاء عملة صعبة ، تجعلها أدباء في مشاول العالم أجمع ، بل قد يعني تقصيراً ليس في حق رجال ، يحاولون الإسهام في إثراء المكتبة العربية ، أو في حق شعب يجاهد لاستعادة إحدى مقومات شخصيته - التي استهدفت ولا تزال تستهدف للغزو الاستعماري والإمبريالي - وإنما في حق نفسه بالذات . كمثقف لا يكلف نفسه عناء إطالة عينه ليرى ، من هناك خلف بعض الأشياء التي وصلته عن طريق الترجمة)[٣]

إنها صرخة في وجه الذين لا يعترفون عن الأدب المكتوب باللغة العربية في الجزائر ، الأدب الواقعي الاشتراكي على وجه التحديد ، الذي صدر عن كتاب عرب ، يؤمنون بقضاياهم ويعتزون بها . ويلتحمون بقضايا شعوبهم . ويلتزمون التزاماً واعياً نابعاً من وعيهم الدائق ، وإدراكهم الموضوعي لما يحيط بهم ، بضرورة التغير عن واقعهم . وإنسان مجتمعهم ، وخطاته الحاضرة . وآمالهم المستقبلة

. . .

والكاتب الجزائري **الطاهر وطار** من مواليد ١٩٣٦ . صدر له حتى الآن . مسرحية « **الهارسه** » ومجموعتان من القصص القصيرة هي « **دخان من قلبي** » و « **الفجيعة** » و « **الشهداء يعودون هذا الأسبوع** » أما رواياته فهي « **اللاز** » ١٩٧٤ . و « **الزلزال** » ١٩٧٤ ، و « **الحوات والقصر** » ١٩٨٠ . و « **العشق والموت في الزمن الحراشي** » التي تعتبرها الكتاب الثاني لروايته الأولى « **اللاز** » ، وقد صدرت عن دار ابن رشد للطباعة والنشر ببيروت ١٩٨٠ .

وفي كل هذه الأعمال ، يبدو موقف الكاتب شديد الوضوح فكرياً واجتماعياً وسياسياً . فهو يؤمن بالاشتراكية كحل حتمي لمشكلات المجتمع الجزائري ، ويتحصر للطبقات العاملة ، واعياً وصناعياً ، ويبدو البورجوازية وأصحاب الأرض وكبار أصحاب الثروة ورأس المال ، وهو مؤيد الثورة الشاملة ، الحذوة ، الصديقة ، وهو في قصصه ورواياته ، واعي اشتراكي ، يلزم بكل ما طالبت به الواقعيون الاشتراكيون لذا فإن كتاباته تسربت إليها ملامح ضعف سبق لها أن تسللت إلى كتابات الواقعيين الاشتراكيين منذ ومن طويل ، كالمباشرة ، والخطابية . وتغليب الهدف النووي على حركة الشخصيات ، والأحداث القصة ، والحوار الحي ، والبناء الدرامي

إنه لا يحترم التزامه بكل ما وجد في الميثاق الوطني الجزائري ، وبالاتجاه السياسي والاقتصادي والثقافي الذي كانت تتبناه السلطة الثورية أيام حكم الرئيس الراحل هواري بومدين ، لأنه يرى ، بل يعتقد ، أن هذا هو الطريق الصحيح لبناء الجزائر الاشتراكية . ومن ثم جاء اعتماده بالمعنى السياسي والاجتماعي في رواياته . وقد كان ذلك نتاج اشتراكه في الثورة من ناحية ، والمرحلة السياسية التي كانت فيها أعماله من ناحية أخرى ، وكفاحة الفاروق - بالعربية - في الجزائر من ناحية ثالثة

وكل هذه العوامل لم تكن تسمح بالحلم والرومانسية واليوتوبيا والإلغاز والتضمين والرمز ، وإنما كانت تتيح الفرصة للكلمة الواقعية ، الصريحة ، الصادقة ، المباشرة ، التي تنقل إلى القارئ صوراً أمينة عن الواقع الذي عاشته الجزائر ، والمشكلات التي يعاني منها إنسان اليوم كما أن اشتراكه في الثورة اشتراكاً مسئولاً ، جعله مدركاً لأبعاد الصراع الذي كان يدور بين الثوار بعضهم والبعض الآخر . وبينهم - مجتمعين - وبين القوى غير الثورية التي كانت تعمل على شل حركة الثوار ومن خلال الثورة استطاع أن يلمس قيمة الإنسان العادي البسيط وإسهامه الحقيقي في النضال من أجل أمته وهذا ما تؤكده روايته الأولى « **اللاز** » .

في « **اللاز** » .. يحاول الكاتب استكشاف من الثوار الحقيقيون ، الذين خرجوا من قاع المجتمع ، ومن باطن الأرض الفقيرة ، ليناضلوا ، وليحققوا ، ولحققوا ، وليدفعوا أرواحهم ثمناً لوطنيتهم فالثورة هم ، ومنهم ، ولأجلهم ، أمثال « **اللاز** » ، هذا اللقيط الذي لا تتذكر ، حتى أمه ، من هو أبوه . وكأنما التقطه من بين الرماد مثل الدجاجة ، يرد إلى الحياة بحمل كل الشرور كان في صباه ، لا يعارق أبواب وباحات المدارس ، يصرف هذا ، ويحتفظ بحفظه ذاك ، ويهدد الآخر ، إن لم يسرق له النقود من متجر أبيه ، أو الطعام من مطبخ أمه . حتى إذا جاء يوم الأحد ذاهب إلى الملعب ، شاهراً حنجرته في وجوه الصعاليك حتى يتزلوا عن إرادته ، ويكبروه سنه ، فاوة يدور لكل لاعب ، وتاوه يشتط ، فيطلب عشرة ثم يكل يحدي معه ، لا تدخل الآباء ، ولا تدخل الشامبط ، بل الويل كل الويل لمن يجرأ ، ويبلغ عنه أباه ، أو أحد مكاتر ، معاند . وقع متعب ، لا يهزم في معركة ، وإن استمرت عدة أيام ، يضربه الفرد حتى يعتقد أنه قتله ، لكن ما إن يبتعد عنه ، حتى يهجم ويسرع إلى الحجارة ، أو يرتمي على خصمه ، وإن فاته ذلك في نفس اللحظة أو اليوم ، أعاد الكرة مرة ومرات ، مما جعل الجميع ، كباراً وصغاراً ، يهابونه ، ويتحاشون الاصطدام معه ، ويتداولون له عن حق أو باطل . اللقيط ، كلاكتر ، واعتقد الناس أنه سيد ، أو على الأقل شجاعهم وطائعهم ، أولاد سحاوه ، وكنت فيه شرور ، لم تكن فتوتهم »[٤]

هذه الشخصية المتناقضة ، الشاذة ، الشريرة ، سرعان ما تتحول بكل قواها هذه ، إلى أتون الثورة ، فتصبح جمر الزاوية في كل الأعمال الفاخرة التي لايقدر على أدائها إلاّ «اللاز» ، وحده، وقد وفق الكاتب في إبقائها بدورها ، وبصدق تحولها ، حتى سيطرت على المساحة الكلية للنص الروائي بل إن الكاتب يتعمد أن يثير بين صفحات الرواية نتفاً من الأخبار الخاصة باللاز ، وتماسه ، دون أن يهتم بتاريخ حياته منذ الصفحات الأولى ، وكأنه كلما أدرك أن إحساساً جديداً الشخصية الجادة قد يتنامى ، إذا به يلتفت لحظة مشرقة بطولية ، ويسلط عليها أضواءه الغامرة ، فيصل لديها الشعور القومي بعبقه «اللاز» ، وتأسيه مأصلاً ورعيماً «لحمديان

يحرك اللاز من دراعه ، وثمانيه يستحثونه السير ، بالكلمات ، والصرخ بمؤخرات السادتي ، بيما الدماء تتطاير ، من أنفه ووجنتيه ، وجبهته وشفتيه ، وهو يصرخ تارة ، ويعاوم أخرى ، صابأ سيلاً من الألفاظ الداعرة ، شاتماً لاعناً الرب وعباده . المطر عادي بالنسبة لجميع المشاهدين ، عدا قدور الذي ظل ، لحظة يراقب كل حركات اللاز ، ويقلب كل كلمة يسمعها ، إلى أن بلغ المؤكب باب متجره ، عندئذ اللاز ، آخر جهده ، حتى تمكن من التوقف ، ثم نظر إليه ونصق في وجهه مرعوراً . راهم المطر ، يا حاير حاسة ساعتكم كلكم »[٥]

عندئذ يدرك قدور معنى تحذير «اللاز» للساعلين الثوار . ارتعش أن يكون الصحة رحتى أن يقع وقاقه في أيدي السلطة الاستعمارية الفرنسية ذلك انه طالما يحتال على الحياء ، وعلى الناس ، وعلى الفرنسيين ، عاد إلى مصادقة العسكر ، وصار يتردد على الثكنة ، إلى أن اقتحم مكتب الضابط الفرنسي نفسه ، ولم يعد بعادر ، فلا أحد تمكن أن يشك فيه ولو للحظة واحدة . في الجزائر يطلق هذا اللقب « ـ اللاز ـ على الإنسان الذي لاتسمى رؤيته تشاؤماً منه ، أو نعوراً وعدم ارتياح إليه . وإذا كنت ـ في نفس الوقت ـ مضطراً لمكالمة الطروف لمقابلته لكن على مستوى أوراق اللعب ، يعتبرون الـ الرقم الصائر دائماً . والمتعلب أبداً ، في حين أن اللقطة في الإنجليزية تعني الحمار ، أو الشخص الأبله ، الأحمق ، العبد ، أو ذلك الذي يتصرف بحماقة ، جاعلاً من نفسه سخرية الناس ! استطاع الكاتب أن يجمع في شخصيته الصبية ـ «اللاز» ـ كل هذه الأبعاد . ورغم ذلك جعله الشخصية المحورية في الرواية ، وجعل عنوان الرواية هو اسم هذه الشخصية ولعله عن طريق تلك الملامح الظاهر، تمكن من اقتحام عرفة الضابط المحنك الشاذ ، الذي لم يسمح لأحد بانتهاك أسراره الدفينة سوى ، اللاز ، . ومن ثم سحر «اللاز» بذكائه وحدسه القوي ووطنيته الحادة ، موقفه ، لخدمة الثورة والوطنيين الشرفاء ، في لحظة واحدة ، قوية بعض الشيء ، في فائدة اللاز ، هي أنه لا أحد ، يستطيع نسبة جناية واحدة معينة له وجميع الذين يلقى عليهم القبض ، ويحكمون تحت التعذيب في الثكنة ، بعد خروجهم ، يشون على اللاز للخدمات التي قدمها لهم إنه لم يشهد أبداً ضد أحد ، ولم يتردد مرة في أن يشهد لفائدة من يستشهد، كما أنه لا يوافق على تقديم النخ ، والماء ، لكل من يطلبه ، مع أن الحرية الحقيقيين هم الذين يقومون بتعذيب إخوانهم »[٦]

عرياً من مستوى «اللاز» الاجتماعي والنضالي ، يقدم الروائي عدداً آخر من الشخصيات العادية ، ليكونوا ـ جميعاً ـ نخبة أخرى الشعب الجزائري في ثورته ، بمعنى أنه لم يتقمص شخصياته من العبادات التاريخية أو الزعامات الشهيرة ، بل التقط أناساً عاديين جداً ، يؤدون دورهم الوطني اللازم ، من أمثال حمو ، قدور ، ريدان ، آخرين ، هي العرجي ، يستخدمون في كفاحهم وسائل بدائية متاحة للتسلل ، ولتهريب الحدود ، وللمقاومة ، وتنقل الأخبار والمؤن والسلاح ، ولخداع العسكر الفرنسيين .

كذلك جاءه بحركهم حركة طبيعية إنسانية ، ومقدم أخلاقهم البسيطة ، وحطاماهم اليومية ، وممارساتهم للحس أو للحب ، كما تجد ذلك في تصدير، علاقة قدور مريمة ، وعلاقة حمو بالأخوات الثلاث . داعمة ، مباركة ، جوعة واللاز نفسه ، بعد أن ارتدى ثوب المارجان ، الذي صوره صوراً مبرحاً ، والذي عدمه طويلاً وأحمر، على الاعتراف بمعلومات عن زملائه ، لم يعمل الكاتب الجانب الإنساني لديه ، وكيف نراه يطلب الخمر قبل التصريح بما يريدون . وعندما جاء رفاقه ليأخذوه بعيداً ، وليساعدوه على الهرب ، لم يبس طويلاً بالكحول ، الى وثب نحوها واحتطفها ، وبسرعة ورشاقة قذف بها في جيب سرواله ، ونبع الجماعة التي انطلقت في صف كما لو أنها إحدى دوريات التفقد !

وعدا حرص من الكاتب على التعامل الإنساني المعقول ، القابل للتصديق ، مع شخصياته ، بإعتبارها أناسي . وهذا يؤكد أنه لم يضف إليها من الصفات الخارقة للعادة ، اللامعقولة ، ما تجعلها عربة ، بعيدة عن المعقولية والتصديق .

ويأكد لنا ذلك أيضاً ، في تصوير، للمحنة من الجزائريين أنفسهم ، أمثال الحركي الذي فر من الثكنة ، والذي أوصل ـ كجاسوس ـ للاطلاع على الشكنة التي يتم بواسطتها تهريب الجزائريين من صفوف العسكر الفرنسيين ، وبعطوش الذي استخدمه الفرنسيون في التنكيل بجاليه ، حبيبه ، وروحها الذي هو عمه في نفس الوقت . وكيف أنه عاشرها أمام روحها ـ عمه ـ مرة ، ثم قتلها ، وقد حبث في المرة الثانية ، واسبى أمرها ، معها بأن مرعها بالفأس ، وما لبث أن قتلها برصاصات مسدسه[٧] .

وعلى هذا النحو تحمل صفحات «اللاز» بالنقد لكل الأوضاع والأفكار والشخصيات والمواقف التي يراها الكاتب من وجهة نظره، غير مبوبة وعند الصفحات الأولى للرواية بطالعنا آراؤه الناقدة ، فهو لا يرضى عن أولئك الذين يستشهدون شهداء الثورة ، ويذهب إلى أن الشهداء الذين شاركوا في الثورة من أمامها الشاهدين ، قد تحولوا إلى بطاقات تخول لذويهم أن يحصلوا على مبلغ مالية كل ثلاثة أشهر (أتابون يرضى أن يتحول شهداؤنا الأعزاء إلى مجرد بطاقات في جيوبنا ، ستظهرها أمام مكتب المنح ، مرة كل ثلاثة أشهر ، ثم نطويها مع دريهمات في انتظار المنحة القادمة)[٨] .

وأباء الشهداء لم يعودوا يملكون إلاّ الارتزاق وانتظار الموت ، لا شيء إلاّ لأن أبناءهم اشتركوا في الثورة واستشهدوا فيها (الشنان على رؤوسنا نكاد تقطر وسخاً ، البرانس مهلهلة ، وثة ، متداعية ، والأحذية مجرد قطع من الجلد أو المطاط . تشدها أسلاك صدئة ، والأوجه زرقاء جافة ليس لنا من الماضي إلاّ المآسي ، وليس لنا من الحاضر إلاّ الانتظار ، وليس لنا من المستقبل إلاّ الموت . نتآكل كالحراثيم ، وليس غير)[٩] لعله يطالب بتكريم هؤلاء ، أو بعطاء حياء وادعة هانئة ، ومستقبل أفضل

وإذا كان الكاتب يدع شخصياته تعبر عن أفكاره حياً ، فإنه في غالب الأحيان ، يعلو صوته ، وترتفع نبراته ، وبخاصة عندما تحتد المناقشات السياسية ، ويطول أمرها . فمثلاً مناقشات سياسية بين ريدان وأخيه وقدور ، حول نجميع الشباب ، والمعارك ،

والحرق ، والوضع الذي أصبح عليه الناس من فقر وبؤس وعسرى وحهل ومرض وظلم (صفحات ٤٤ ، ٤٥) كما أن هناك احتجاجا مطولا دون عمه حراو عن وبدان ووقائعه المناصلين ، نجده قد طال بشكل مسرف (ص ١٧١) ، وليس ثمة ما يدعو إليه من الناحية الفنية وقد كان التلميح كافياً جداً بدلاً من الإسراف في الحوار المباشر .

وشخصية الكاتب حاضرة جداً عندما يكون الحوار حول التناقضات الطبقية ، حيث يكشف عن وعيه الطبقي ، واعتباره الحاد للطبقات المتحركة الثورة ـ في نظره ـ ثورة طبقته لتحقيق الاشتراكية بين فقراء الجزائر ، أمثال اللاو وحمو وقدور وبني الفرحي وبين أعباء الجزائر واليوروحواوية الفرنسية العاملة المستعمرة ومن ثم فإنه يرى النضال الحق يسعى أن يكون في جبهتين ضد قوتين متحدتين . ضد الاستعمار أولاً ، واليوروحواوية المتعفنة المرتبطة بالمصالح الاستعمارية ثانياً وهذا واضح جداً في ص ٢٠ ، ٥١ . وفي غيرهما . (يسعى أن أهتم به أكثر ، وأعمق وعيه الطبقي)[٦٠] ، (المهم في الوقت الراهن أن يقوى إيمانهم بوطنهم ، وبحريته وعلى مر الزمن سيكتشفون بأنفسهم أن الأعباء منلهم مثل المستعمرين ، أعداء اليوم ، وسيطلون أعداء ما داموا موجودين ، وحتى إذا ما قهروا ، وأخوا وؤوسهم للعاصفة ، فإنهم سرعان ما يسترجعون ويسيطرون على الوضع)[٦١] ، (هذه الحركة يسعى أن تنهي الصراع الطبقي من الآن ، وإلا فقدت مجرد حركة تحرر . الخطر كل الخطر أن يحولها الاستعمار إلى صالحه ، فيحلل عن انتهائها ، لتحلف الوطن بين أيدي العملاء والصنائع)[٦٢] .

والهدف من كل ذلك واضح أيضاً . (الصبح هو الحق . وهذه البلاد ليس فيها حق ، لكن سيأتي يوم ، ولا يبقى في الوادي إلا الحجارة ! إلا الصبح ! إلا الحق تخرج الفرنسيون ، بمعمر الأعباء ويهودون ، عام جميع الناس على الشبع . مقراً كلنا . نتعلم العربية والرومية ، عا فيها الإنكليزية والألمانية والروسية يصبح الحاكم من عندنا المشاسيط ، والخواجة ، والقائد ، والشرطي ، ما مصير هاهين ، سطيفين ، حسبلين ، محرض ، كالفرنسيس)[٦٣] .

أيا ما كانت المآخذ الفنية القليلة التي قد تؤخذ على رواية « **اللاز** » ، فإن **الطاهر وطار** يُعيد نشر هذه الرواية ، جعل كل الاسطر تتجه إليه ، كما سبق أن اتجهت إلى **عبد الرحمن الشرقاوي** بمحرد صدور روايته « **الأرض** » كل منهما كانت علامة على طريق ، وحملت رؤية جديدة ، وحركت واقعاً آسناً ، واستهدفت شيئاً أبعد ما يكون عن السلبية والرفيه كل منهما تصدر عن معاناة فعلية ، ومعايشة واقعية لا متخيلة ، وكل منهما نشع عما للغة العربية من دلالات قوية ناهدة ، بالرغم من بساطتها وسهولتها

وبالرغم من أنه كاتب مشارك في الثورة ، وسحاز إلى جوانبها الفاعلة ، فإنه لم يسلم بصراعاتها الداخلية التي كانت تحدث في صفوف الوطنيين ، وكأنه أراد أن يقول إن الصراع الذي بدأ ضد الاستعمار والمحلف والقهر ، انتهى إلى أن يصبح صراعاً بين الوطنيين أنفسهم عريدان والد « **اللاز** » ثوري شيوعي ، ينضم إلى الثورة عن وعي وعن اقتناع تحسمها ، يتعدى ذلك إلى إقناع الآخرين بالالتحاق بصفوف المناضلين ، بعد أن الثورة تعلمه . في موجة التطهير التي قادتها جبهة التحرير . بدعوى التخلص من الأحزاب ، حفاظاً على سلامة الثورة ، ووحدة صفوفها . لأن وبدان لم يتخل عن فكره الماركسي . ولا عن عقيدته بل إنا ملاحظ أن الكاتب يصور الشيوعيين مثاليين مطرفين في وطنيتهم ، إذ إنهم اعتقلوا من قبل رجال الثورة وأووعوا سجناً في قاع الجبل ، وفي الحب ، لا يدرون ما مصيرهم . ومع ذلك فإنه يجعلهم مناضلين تماماً لأهداف من اعتقلوهم ، ولا نطرون إليهم إلا نظرة الرفيق إلى الرفيق .

والطاهر وطار في هذه الرواية وفي غيرها ، نحا نحاماً من التأثر بأسلوب محفوظ . ومعروف أن عدداً كبيراً من كتاب العرب ، وبخاصة في البلدان التي شهدت ظهور هذا الفن متأخراً ، قد ساروا في ضوء كتابات نجيب محفوظ . وعلى هدى أسلوبه وهناك من راح يقلده ، مع نصير في أسماء الشخصيات . والأماكن أما **الطاهر وطار** فإنه لم يتأثر إلا بمؤثرين اثنين عبقريته ووثوقه ، وواقع الحياة في مجتمعه ، ونأى بنفسه عن محاكاة نجيب محفوظ ، وعن التأثر بالكتاب العربيين ، وكتب رواياته بشكل تقليدي ، ملتزماً بالبناء الفني المألوف ، الذي لا يسعى إلى إغراب أو ثورة أو تعقيد .

في بعض الأحيان ، قد يرجع إلى قوله بأنه يستغرق في وصف تفاصيل وحزئيات متناهية ، لكن سرعان ما يكتشف القارئ أن هذه الجزئيات التي راح يتأملها من هنا وهناك وهائلة ليست إلا أشياء ضرورية ومهمة لخدمة الجو العام ، والمناخ النفسي الذي يسود الرواية فأنت لن تعتقد مما يثار حول « **اللاز** » ، دون أن تكون ثمة إشارات أو تلميحات إلى بعض التغير البسيط الذي طرأ على حياة أمه « صارت تشتري السكر بالكيلو ، والقهوة بالعلبة ، والزيت باللتر ، بل إنها من حين لآخر ، تشتري علبة حلوى التمر ، أو شيئاً من الحلوى أو الفواكه ، بينما كان الدكان لا يبعث من كوخها إلا من سنة لأخرى . » وهكذا . فإنه لم يسرف ـ لأنه كاتب واقعي ـ في تحديد الحالة الاقتصادية للأم وتصحيبها ، فأكيداً لما يثار حولها من أنها تقوم بدور القوادة للضابط الفرنسي الذي يرتبط باللاز بعلاقة غير مفهومة للقارئ ، وإنما حاول أن يكون محدداً ومعقولاً ومطمئناً في تلمس مظاهر التحول والتبدل الاقتصادي للأم

* * *

وإذا كانت شخصية « **اللاز** » هي محور الرواية في أولى روايات الكاتب ، فإن رواية « **اللاز** » هي المحور الذي دارت حوله بقية أعماله . لدرجة أنه أطلق على روايته الأخيرة « **العشق والموت في الزمن الحراشي** » الكتاب الثاني للاز ولعله خطط لهذه منذ البداية كثلاثية وباعيه وواثية في الجزء الأول منها ـ « **اللاز** » ـ عالج قضية ثورة الشعب الكادح البسيط ، طوال ثمانية أشهر ، إبان اشتعال الثورة ، دون أن يكون مؤرخاً ، على الرغم من أن بعض الأحداث التي تعرض لها قد وقعت ، أو وقع ما يشبهها ! بل وقف منها في روايته معبيه ، ليبقى عالمها نظرة القاص الخاصة ثم جاء الجزء الثاني ممثلاً في روايته « **الزلزال** » ، ليبتعل إلى المرحلة التي واجهت فيها الثورة أعداءها الداخليين ، عندما بدأت تتكشف عن التغيير المادي الاقتصادي في حياة الفلاحين إن مجرد الإعلان عن الثورة الزراعية والإصلاح الزراعي هو كشف وتعرية للقوى المضادة التي أسفرت عن وجهها القبيح ، وواجهت مخطط لاعتيال أحلام الفلاحين ، ولتوزيع الأرض بينهم ، ولتدمير مخططات الثورة ، ولضرب كل المؤيدين لمثل هذه الخطوات الجريئة « الشيخ بو الأرواح » ـ على سبيل المثال ـ وهو يبدو للقارئ محافظاً على القديم ، حريصاً كل الحرص على مصالحه كما هو ـ لا يرضى عن أي تجديد أو تطوير ، بل إنه يلخص كل من يذكر هاتين الكلمتين ، لأنهما ترتبطان بما يسمى « الاشتراكية » التي سوف تسلبه ما يتصور أنه حق خاص جداً له وحده . لذا اصطدمت نظرته إلى كل شيء بنصيحه معاديه ، نافرة ، وواضحة فهو يرفض عدد السكان المتكاثر في مدينة « قسطينة » ، كما يرفض المتسولين والمتسولات ، ويسر

من الحركة المطردة المتصاعدة ، ومن وحام الناس في الشوارع ، وبطرد الألوان والروائح ، وبلبس الفعال وتواجدهم في المدينة . وأحداث الرواية تقع في مدينة «قسنطينة» بعد الاستقلال بسبع سنوات .

وفي الرواية تركيز على شخصية «عمر الأرواح» ، عمر التخلف ، والرجعية . وثمة تعرية للشخصية من الداخل ، ومعاصة في القسم الخاص المعنون «حسن المصعد» ، إذ سنعرفه الكاتب وعمة في أعماقه ، داخله ، وعرائره ، ووعيه المعقد المتناقضة ، بل إن الكاتب يجعل نفس الشيء ، مع الحد والأب ، ومعظم أفراد أسرته ، يريد بذلك أن يكشف عن الجزء واللا حلق والبواعث الدفينة وراء سلوكه الراهن . وهو يرد كل تصرف حاضر تافه إلى بواعث عديدة كامنة ، وكأنها موروثة لدى أحد والأب ، ثم ظهرت آثارها في نفسية «عمر الأرواح» نفسه ، منذ شب عن الطوق ، في علاقاته السوية ، وبجاناته الشاذة ، وعقده ، وحشمه ، ووعيه الغارق في الاستثناء بالمال والعلم والجنس والأوصاف .

ولعل هذا القسم من الرواية هو أبعدها عن المباشرة ، والإيضاح ، والخطابية ، وأقربها إلى الفن الصحيح . ولم يفصل الكاتب هذا الخط النفسي عن الموقف العام للشخصية منذ بداية الرواية ، حيث سلور إحساسها الكلي إزاء المنظور العام والخاص الذي يلاحظه حوله . فكل شيء يتغير ويتطور إلى الأفضل . الأقاويب الذين لم يتعلموا ، أدوا دورهم الوطني وواصلوا الكفاح في ميادين أخرى ، ومن كان يصبو أبهم أوائل القوم ، استطاعوا أن يغيروا مجرى حياتهم . أما «عمر الأرواح» فإنه الوحيد الذي ظل على حاله ، منشبثاً بأمكاوه ، متقوقعاً داخل مصالحه الخاصة ، منحازاً إلى نفسه الحزينة التي تريد تدمير كل جديد ، وتنتظر الزوال الذي يحطم كل ما حدّ على حياة الناس والمدن .

«الطاهر الشال ضابط هام يحل ويربط عمار الخلاق شهيد ، نبيو الدلال الخاص ، أنف الشخصية بالنادي المفلس واضي عن وضعه . سعدان مهرب الصابون والمخدرات صهر لضابط هام يحل ويربط صدقني يا رسول الله صدقت يا حبيب الله من علامات قيام الساعة أن يتطاول الحفاة العراة ، وعاة الشاة في البنيان ، وأن تلد الأمة ربتها ، وأن يغلب الأسفل على الأعلى ، وأن لا يبقى هناك أسفل وأعلى فتلك علامة قيام الساعة ـ وها هي تحل إن ولزله الساعة شيء عظيم »[١٤٤] .

والرواية كسابقتها مكتوبة بشكل تقليدي . حول شخصية واحدة ، وفي إطار وعي لا يتجاوز الساعات الست وتلمح فيها ثقافة الكاتب العربية . ومعايشته للتاريخ العربي الحديث . حين يربط بين بعض ما يحدث في الجزائر ، من مظاهر سلوكية وأخلاقية ، وما يجري في بقية البلدان العربية تراث المغرب العربي ، تبوءها مناضاته الدائمة لابن خلدون ، وتحليله عبقريته ، وإبعاده النظر في آرائه الخاصة بالمدنية والعمران والبدو والحضر وما إلى ذلك .

* * *

ويفتتح الطاهر وطار في روايته الثالثة «الحوات والقصر» على الطبقة الحاكمة خصومها وملاعها ، وأسرارها المليعة ، بعد أن خرجت من باع المجتمع ، لتحتكم على القمة ، إنها القوى النوعية المصنعة ، التي نبتت عن أصول شعبية فقيرة ، وانتفت باسم الشعب ، حين أحداث التغيير عنه شكل مفصل ومرتب ومصنوع ـ وسرعان ما يكتشف الناس العاديون أن هذه القوى التي تهتش المصالح ، والعدالة ، والأصالة ، والتي تمثل وحدة الجماعة ، وتحطم الاستغراب النفسي والأس الاجتماعي ، والتي تنشر الفقر لإذلال المضطهدين ، والحبس لا مصاص دم الأصحاء ـ هذه القوى المسلطة المستبدة ، ليست إلا مجموعة من اللصوص ، يقتاتون الصوص المحلية ، ويسرون الأيادي الكادحة العاملة ، ويعتكون بالعدالة ، ويثيرون الرعب والفزع في نفوس كل الناس .

«والأولى مرة يستخدم الكاتب الرمز ، وهو رمز شفاف أقرب إلى الفهم والوضوح منه إلى الغموض وقد توسل بالرمز ليشمل كل الأداء والمعاني التي أشرنا إليها اصطلح شخصية «الحوات» ـ الصياد ـ لتحمل كل الملامح الشعبية المتأصلة ، كالصدق في خدمة الجماعة ، والحب ، حتى لمن يطهرون العداء ، والذكاء المتوقد ، الذي يسعفه في أشد المواقف تعقيداً ، لخدمة الناس ، ولخيرهم ، والصبر للوصول إلى الهدف الإنساني ، وهو يضاف عدداً من القرى ، لكل قرية منها أناسها ، وأفكارهم ، ومطالبهم قرية الأعداء ـ قرية التحفظ ـ قرية الاحتجاجات ـ قرية الساؤلات . وكل قرية ترمز إلى معنى أو فكرة ، كما أن السمكة الكبيرة ليست إلا «مرأ» .

ولا نتصور أحد أنه يهم في الخيال الرومانسي اللا محدود . ومهما بدا خياله ، فإنه يعكس الواقع . في صور تدعو إلى التساؤل عن إمكانية تواجدها والحق أنه أراد أن يصرح بأن الواقع المرير من الحرمان والشدود ـ بالشكل الذي يجعل الناس ينشدون عنا إذا كان معقولاً وجود هذه الصور الغريبة ؟ ! وإذا كان تصور وجودها ـ خيالياً ـ غير ممكن وغير قابل للتصديق، فما بالنا بها وهي واقعة وموجودة بالفعل لا بالقوة ، والناس يعيشونها خطة بخطة ، ويوماً في إثر يوم ؟ !

وما لاحظناه في «اللاز» نلاحظه هنا ، وهو أن الكاتب يصرف على وتر الشخصية الشعبية ، المتقاة والمنتخبة من وسط الجماهير . إن «الحوات» إنسان عادي بسيط ، أحب الناس فأحبوه ، وأخلص لهم فأخلصوا له ، وصاروا سنداً يستند إليه حمل همومهم ومشاكلهم ، وسعى من أجلي التغير عنها . في مواجهته الرعناء المستعلي الذين يمتهكون الحرمات ويمتصون دماء الناس . وإذا به يدمر هو نفسه ويحرق تحريقاً ، وإذا بالناس يلتفون حوله ويفتدونه . إنه رمز للشعب العامل الطيب ، الذي ينتصر في النهاية ، ويجري أعداء الشعب من الحكام اللصوص وأنصارهم فقد كان الكاتب حريصاً على تبيان أن قرية الأعداء أشبه بالنظام الشيوعي الصاوم ، لكنها القرية المتقدمة ـ تكنولوجيا وفكرياً ـ عن باقي القرى التي مرّ بها «على الحوات» ، وهذا هو الانعطاف الذي نستمر عن نفسه في كل روايات الطاهر وطار .

وهناك أقوال حزينة مسؤولة هنا وهناك . وأيّا ما كانت الشخصية التي تصدر عنها ، فإنها أقوال المؤلف أولاً وأخيراً . والأمثلة على ذلك كثيرة ، إن القصر لا تملك أبداً أن يعرف شفقة أو عطفاً أو عطف والشفقة لا يتحملان قلوب اللصوص إطلاقاً كيف يشفق أو يعطف اللئيم ؟ ! »[١٤٥] ، القصر يمول لجميع الحيوانات ، في شخص على الحوات ، إذا كنتم حقاً عيون السلطان وتكونون له الولاء التام ، فما عليكم إلا اتباع أهل قرية التصوف والانصياع إليهم »[١٤٦] ، «منذ عصور طويلة . لم نتعدم واحد من فرعيه ، لنبت وتؤكد صحته ولقد كشف على الحوات عنا كنا نعمل على كشفه منذ سبع وتسعين سنة أثبت أن القصر شيء ، وأن الرعية شيء آخر . وأن نظرة القصر إلى الرعية ، هي نظرته إلى الماشية والطيور والحيوانات والدواب ، وغير ذلك مما خلق ، ليؤدي له خدمة ولكي لتلق منه خدمة »[١٤٧] ، «أن تهتم بالشعوذة والسحر فتحرق . أو أن يطلب منك سمكة من هذا النوع كل يوم فتحتجر وتضل ، أو أن تحسد على ما قد نال من نعمة فتعتال على فكرت حبذا يا على الحوات »[١٤٨] . وأخيراً ، هؤلاء إخوة على الحوات ، المحرومون المسافحون لقد اعتبرهم في الساحة وكشفوا عن سرائرهم الحسنة هذا هو العرش إذن »[١٤٩] .

* * *

ويعود الكاتب مرة أخرى إلى أرض الواقع في آخر رواياته «العشق والموت في الزمن الحراشي» ١٩٨٠ وهو في هذا العود الحميد لأبطال روايته مجموعة من شباب الجامعة ، ممن طوعوا للمشاركة في أعمال التنوير الرواعية إنهم جيل جديد مختلف عن قدامى المجاهدين ، يمثلون مراحل العالم الثالث . ويؤمنون بالثورة ، وقد كون أعداء المناقصات الخصبة الجديدة بهم بعشوب الحطاب المزاحمة الفكرية . وإن كانوا قد تخلصوا من عقد الجهل والفقر واضطهاد العدو المتعرف

وخلال عدة التطوع القصيرة في إحدى القرى الجزائرية ، تتبادر انطباعات من المعسكر الرحمي من بعض

الشاب الدخلاء، من أمثال مصطفى، والمعسكر الثوري الذي تمثله حميلة وتريا وعمرها. لكنا لانظهر تعاطفا من الصراع الدرامي. إذ انحصرت العلاقات في مجرد مناقشات بيزنطية لعطية ١ حواءات شاب مراهق دبياً وسياسياً، لدرجة أننا نجد مفراً بعيدا مكررة من روايات الكاتب السابقة، فصلاً عن أنه انتهى إلى حشو روايته بآراء الفلاسفة، والثوار، والأدباء، والشعراء، من الفرنسيين والعرب والصينيين والبنغاليين والأتراك.

والأكثر من هذا مدعاة للدهشة أنه عندما يستشهد بأقوال «باولوجيودا» وه ليتين، في «المختارات» مثلاً ١ يجدد المخلد والحر» وموضوع الفصل «بين السلطة وبين الثورة المضادة» ١ ويشير إلى المصدر في الهامش، واسم المترجم، وتاريخ الطبعة، وكأنما يعد بحثاً ولا يكتب رواية عبة

ولأول مرة نجده في هذه الرواية يهتم اهتماماً خاصاً بذكر دوره مناضلا ووضعها فواري بومدين، ومشاركا فعليا في الثورة الجزائرية: (أعرفه منذ الخمسينيات، وأعرف بالتقريب كل تركيبات فكره. لقد استمعت إليه يتحدث، بعد عودته من مؤتمرات طرابلس، وبركته مرة ينتظر، خلال نوبة حراسة كنت أقوم بها، قرابة العشرين دقيقة، تحت الشمس المحرقة في انتظار أن يحضر رئيس فرقة الحراسة، وعشت حتى الأعماق مرة إعلان تمرده عن الحكومة المؤقتة بكل شجاعة، وأحريت معه حديثاً صحيحاً يوم لم تكن الأمور بيده، لعله أول تصريح صحيح لنفسه بإعطائه بعد الاستقلال، وشربت كل كلمة خالها في خطبه، ولدى تفسير لكل حركة قام بها. وقد تحدثت أكثر من مرة. كان علي أن أتحداه، بحكم ممارسة الكتابة، وبحكم تواجدي السياسي معه، وأيضا بحكم يساريتي التي لايمكنني أن أتظهر منها وأنا مكان محكوم عليه بالتوقف إلى الأمثل فالأمثل. إنني أعرفه كما أعرف نفسي)[١٥٠١]

وكثيرة هي الصفحات التي أشاد فيها بدوره وموقفه كأننا استطاع أن يدخل إلى التاريخ الأدبي والنفسي والاجتماعي في الجزائر، شخصيته «اللاز» التي تحمل معاني عظيمة متعددة، والتي تجد بصمات الشعب وآلامه ١ وما تزال تحرس الثوار، وتظهر في الوقت اللازم، بحيث أصبح «اللاز» في نظر الكاتب وعلى لسانه، نموذجاً فريداً نجد فيه كل جزائري نفسه، وكل شعب مناضل حر نجد فيه رؤيته الآنية والمستقبلية، وبهذه الشخصية رمز لما كان ولما هو كائن ولما ينبغي أن يكون. اللاز موجود في كل جبل، في كل مكان، وكل زمان. اللاز كائن وعبر كائن، كائن حيثما حللنا وحيثما ولينا وجوهنا، اللاز يملأ الدنيا في الجزائر، والمغرب، وتونس، ومصر، واهند، والسند، اللاز حق وعبر حق، اللاز هو الشعب، والشعب هو المستغل. رأس الإيمان بالمستقبل هو سلاح كل مناضل ومناضلة على هذا النحو سواء الكاتب بصفريه في رواية «اللاز»، (مرحما) في رواية اللاز كان عفريتاً حقاً، استطاع وهو يتحدث عن حوادث داخلية محضة، ذات طابع خاص، تجري ببلادنا، أن يستشف جوهر حركة عميقة الناصر وسط بين ما تجري عندنا وما يجري عندهم، وكما لو أنه يمسك بخيوط القضية كلها. كان شموليا وكان ذكياً، لم يربط بين تجربات الأمور في مصر والجزائر فحسب، بل أشر حركات العالم الثالث كلها، وحمل إمكانية ارتباطها القريب أو البعيد بالإمبريالية وبعدو الأمس واردة جداً. لقد حدد بالتدقيق، الحركات الثورية من غير الثورية، وترك كل الاحتمالات تحكمه لمستقبل الجزائر)[١٥٢].

نجد، بعدئذ، تعريجاً عن ظروف الثورة في مصر وفي الجزائر وآراء وأفكارا سياسية كثيرة جداً. وحديث الكاتب عن نفسه بطول وعرض، دون لف أو دوران. بكل الوضوح والمباشرة. هناك صفحات كاملة تعتبر ترجمة شخصية للكاتب، وصفحات أخرى أقرب إلى أن تكون مقالات سياسية، لو نقداً اجتماعياً صريحاً. ولا أحد على الإطلاق يشك في أن الطاهر وطار، مثقف وماصل وطني بزبه، لكن التصريح بذلك في عمل روائي، يصدم القارئ الذي يهيأ لمعايشة رواية موضوعية. إن تصحيح الذات إلى هذا الحد، ربما جار في مجال آخر غير الرواية ولدى قراء لا ينتمون من الكاتب الواقعي الاشتراكي طعيان الأنا والذاتية بهذا الأسلوب اللاهي. ودون داع أو ضرورة تفرضها أحداث الرواية وموضوعها الأساسي

إنه يحمل من كتاباته أباطيل ودساسير ومعالم، ولم يعد ذلك يخفى على أحد ١ فقرائه يعرفونها ويحفظون كلماتها، ويمشقون أبطال رواياته. لقد حوّل بعض شخصياته الروائية - في صفحات روايته الأخيرة - إلى ما يشبه الشخصيات الحفاوية التاريخية المحفورة في ذاكرة الشعب. فالناس يتحدثون عنها، ويذكرون مواقفها، ويشيدون بطولاتها ١ وهكذا. وهو يعرض على قارئ روايته هذه، قراءاته وكتابه الذين يفضلهم، أمثال **مايا كوفسكي** و**فيتمنحواي** و**كاتب ياسين**. ويدخل عليهم بعض العبارات والفقرات، كما يستشهد بأشعار بعض الشعراء، وبدون تمادح من شعرهم

هذه المساحات الهائلة التي شغلها المناقشات، والحديث الشخصي، أفقدت كثيراً من الفصول حرارة الصراع، وحرارة الأحداث، والتعمق في نفسيات الشخصيات. وجعله أبعد ما يكون عن الواقع العراك المتحرك الحي، وجعله يتابع - فقط - آراء الشخصيات وأفكارها ومناقشاتها التي لا تخرج عن دائرتين اثنين: الدائرة الأولى هي دائرة الشاب المتحمس للثورة الرائعة والمهم بالشرعية، والدائرة الثانية هي قوى الثورة المضادة للثورة من الداخل ومن الخارج معاً، أي من داخل صفوف الثورة ومن حاوطها. وممّا أضعف بناء الرواية، عرض الكاتب لتلك الرسائل العرامية التي كان يبعث بها يومياً أحد المعبدين بكلية الآداب إلى «حميلة» التي لا تعلم، ولم يكن لها علم بما يدعو إلى تلك الفقر التي انتقاها الكاتب، وهي مكتوبة بلغة شعرية

ومع ذلك كله فإن **الطاهر وطار** يعد واحداً من أهم كتاب الرواية العربية في الجزائر، وهم قلة يشقون الطريق في صخرة صلبة، وهو في وسط هذه القلة القليلة يمثل الفنان الواعي القائد، الذي يضرب المثل لجيله وللأجيال القادمة، على قدوة الفن الأصيل الجاد في الريادة والتوجيه، وعلى إمكانياته اللا محدودة في التأثير والتعبير، وأنه الساعد القوية التي تعد ركيزة أساسية من ركائز أية ثورة، تقدمية واعية. وإذا كان ذلك قد تحقق - بشكل أو بآخر - من خلال بعض رواياته وقصصه القصيرة، وإذا كانت تلك الكتابات في هذه الموضوعات المحددة ضرورية في أعقاب الاستقلال، وفي إبان الثورة الرواعية والثقافية، فإنه على الكاتب أن يبدأ في ارتياد آفاق جديدة، ومعالجة مشكلات جديدة، تواجه الإنسان العادي في حياته اليومية. ولا شك أن الكاتب المستغل يؤمن - كما لا يدع مجالاً للشك - بأن واقع المجتمع الجزائري في السبعينيات والثمانينيات مختلف، وأن القضايا تختلف، وأنه ينبغي أن تتعدد أساليب التعبير عنها. كما يلزم ألاّ يقف الكاتب حامداً عند نقطة الابتداء لا بتعداها. وهذا من واقع الاعتقاد بقدرات هذا الكاتب الجيد، الذي سوف نحذنه أقلام الشباب من الكتاب المبتدئين..

هوامش

(١) انظر: «باورامة الرواية العربية الحديثة» د. سيد حامد الساج - دار المعارف ١٩٨٠ ص ٢١٨.

(٢) اللاز - الطاهر وطار - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر ١٩٧٤ - ص ٨.

(٣) الزلزال - الطاهر وطار - دار العلم للملايين ١٩٧٤، ص ٦

(٤) اللاز - ص ١٢

(٥) اللاز - ص ١٦

(٦) اللاز - ص ١٥

(٧) أنظر بصفة خاصة الجزء الثاني صفحات ١٩٠، ١٩١، ١٩٢

(٨، ٩) اللاز - ص ٩، ١٠.

(١٠، ١١، ١٢) اللاز - صفحات ١٦٠، ١٦١، ١٦٢

(١٣) اللاز - ص ٤٣

(١٤) الزلزال - دار العلم للملايين ١٩٧٤ - ص ١١٤

(١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩) الخوات والقصر ١٩٨٠ - صفحات ١٤٠، ١٤٣، ١٤٨، ١٤٩، ٢٦٦.

(٢٠) العشق والموت في الزمن الحراشي ١٩٨٠ - ص ١٤٥

(٢١) العشق والموت في الزمن الحراشي ص ١٤٦ وانظر صفحة ١٨٦، ١٨٧.

اللغة ... الزمن ..

دائرة الفوضى

□ عبد الرحمن الخانجي

استعمال «اللغة» وتوظيفها للدلالة على الحدث أو الموقف إبحار من أعظم إبحارات **الطيب صالح** في مجال الرواية العربية الحديثة، وحتى من الدراسات لا يزال بكرا، يحتاج إلى جهود من المعرفة والبحث الجاد. تكشف هذا الجانب من أدب **الطيب صالح** ومساهمته الحميمية في مجال الرواية العربي. ولعل مرد ذلك أن **الطيب صالح** قد قرأ وهضم وتمثل أساليب الرواية العربية، وبخاصة في توظيف اللغة للدلالة النفسية. فلا يجلو **الطيب صالح** من أصداء فوكنر وكونراد وإليوت. **فالطيب صالح** في تشكيله اللغة لا يستقر على رمز واحد، بل ينتقل من خلال الحدث على مستويات شعورية متعددة، مرة هو في عيوبة الحلم، مراوحا بين رمزيتين في الماضي والمستقبل، ثم يعود إلى النقطة، حالاً في زمان حاضر، ليضرب في تضاعيل الكابوس والضباب، عائدا مرة ثالثة إلى الصحوة والوعي. وهكذا نرى الأزمنة متداخلة تداخل الفكرة المعبر عنها، تارة هي «لغة» ما بعد، قبل الكلام، وأخرى هي مباشرة وصريحة وواضحة، وثالثة هي موزعة بين الكاتب وشخصياته. وهل ثم تفاوت الضمائر في تشكيل الأزمنة - بين الغائب والمخاطب والمتكلم، عاكسة روايا معايرة للرؤية ونرى حدثا واحدا ونستشف موقفا واحدا. ولكن من خلال ثلاث رؤى مختلفة.

وهنا تتعدد شخصيات **الطيب صالح** وتتركب، **فاستعمال ضمير واحد** يعني موقفا واحدا، أي رؤيا معينة، ونفرز شخصية مسطحة ذات بعد واحد. **واستعمال ضميرين**، يعني في الغالب موقفين أو وجهتين، سواء في زمنين مختلفين أو في نفس الزمن. أما تداخل ضمائر ثلاثة فيعني «الغموض» في تركيب الموقف، يعني الاعتراف في ضمير المتكلم، والمحاسبة وزجر النفس والتأمل في ضمير المخاطب، ويعني «الشيئية» في ضمير الغائب. ومن هنا كانت شخصيات **الطيب صالح** مستمدة من سيطرته على اللغة ورغبته في التنقل في سهولة ويسر بين الماضي والحاضر والمستقبل. فالماضي هو عالمها **الشخصي**، والحاضر هو أوتادها وإحساسها بالعالم «الخارجي»، والمستقبل هو استشراف واستشراف لما **يسكون** ببداهة «ما هو كائن». وتحرية «ما كان». وفي المواقف التي تتردد فيها الشخصية بين الماضي والحاضر والمستقبل، يعمد الطيب صالح إلى لغة تحمل ألفاظها دلالات من خلال المعاني للعالم الداخلي للشخصية ومن أنجح أساليبه وأكثرها تأثيرا فيها مقابلته بين **اللفظ وضده**. ويقول الراوي قبل أن يغرق الضابط الحياة في آخر مشهد من موسم الهجرة: «وبعد أن مزق إلى الماء: «ثلاثة بحمة وبسرة». فإذا أنا في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب، لن أستطيع **المضي**، ولن أستطيع **العودة**. وفي حالة بين الحياة والموت رأيت أسرابا من الطير منطلقة شمالا. هل تحن في موسم الشتاء أو **الصيف**. هل هي رحلة أم **هجرة**؟»[17] وبهذا التكثيف يمنح الطيب صالح إلى معنى معاير بين الرمز والإيحاء. معنى ليس قاموسيا أو مصطلحا عليه، بل هو نتاج شرعي للماح الماضي والمستقبل في الحاضر.

وقد جعل تداخل الأزمنة «التواصل» شعوريا محسا بين **الطيب صالح** رفاقه. ذلك أن المعنى المعبر عنه في الموقف أو الحدث متداخل ومعقد بدرجة يصعب معها على الكلمات القاموسية في استعمالاتها العادية أن توفيه حقه. ومع ذلك ظل لغة الطيب محافظة على ما للشاعرية من لون وطعم حاضرين، مما فيها من انسياب ورنين ورقة واملاء معبر عن شعور حي مكثف. ونستشهد على هذه «الحاسية» في لغة **الطيب صالح** بمونولوج م. سعيد في أول لقاء له بحبيبة مورس. «وأنى مرأت شعرها داكنا كتحمر كاذب كاد**ت** **كانت** تحكي نحن إلى مباحات استوائية. وشموس نحاسية. وآماق أوحوانيه **كنت** في عينيها رمزا لكل هذا الخير. وأنا جنوب بعيد إلى الشمال والصقيع»[18] (لاحظ التنوع في استعمال الضمائر. وسنقابلها المستعمل هنا). وتضمن سعيد - بعد - كان على وعي بقيود اللغة. ومن ثم عمد إلى نوع من التمرد في تعامله معها. وقد تشكل هذا «الوعي» منحى مهما في صياغة «موسم الهجرة». (ولكن إلى أن يرث المستضعفون الأرض. وتسرح الخيول. ويرعى الحمل آمنا جوار الذئب. وتلعب الصبي كرة الماء مع الضباع في النهر. إلى أن يأتي وعاد السعادة والحب هنا. سأظل أنا أعبر عن نفسي بهذه الطريقة الملتوية)[19] ويقول **الطيب صالح** مؤكدا أهمية الأسلوب. وأن الأسلوب هو طريقة استعمال اللغة والتي هي **المادة الخام**. واللغة مهمة جدا جدا. حصل لنا من التشكل والمضمون. بعض الكتاب طوا تعليب «المضمون» يعني إهمال الشكل. حتى إن كتابا كتبوا حديثين بكتوب بأسلوب أقل ما يقال فيه أنه فيه الكثير من الإهمال. اللغة مهمة جدا جدا»[20] وهذه العناية باللغة، تمثلت في الأسلوب «حفلت في روايات **الطيب صالح** بعض المقاطع أقرب إلى الشعر منها إلى النثر. كما فيما هي إيقاع وتصوير وإصرار وقطع وتكثيف. في إطار من الإيقاع والترديد «كان القمر ينتصر بصريفة ما. وكان الضوء كأنه بيع لن يجف أبدا. وكانت أصوات الحياة في «ود حامد» متناسقة متناسكة. تحملك تحس بأن الموت معنى آخر من معاني الحياة لا أكثر. كل شيء موجود وسيظل موجودا. لن تنشب حرب ولن تسفك دماء. وسوف تلد النساء بلا ألم. والموتى سوف يدفنون بلا بكاء»[21] ويقول في موقف آخر. «انقض العامر وقد أصاب الذي المسموح كل أحد برشاشه. مات الحب» أو كاد

فوت « كانت الشمس تشرق وتغرب » والقمر يطلع وينزل ، والريح تهب ، والنهر يجري ، والليل تمام ونصحو كل شيء عند طلعته ومعناه » .[٦٥] .. وفي مثل هذه المقاطع الشعرية يعمد الطيب صالح إلى تعتيت اللغة وتكسيرها لتكون معادلا موضوعيا للحدث المحكي » أو الموقف المروي ، أو الحالة الشعورية المصورة . وحسبه أن تركيب الصور وتآووها يدعم الموقف من كل جوانبه ، ثم يفضي إلى حزيئات هي مكونات الكل « ودلالة هذه على هذا ، تمثل بنائيا تحت وطأته على المقعد . الظلام كثيف وعميق وأساسي ، وليس حالة يعدم فيها الضوء . الظلام الآن ثابت كأن الضوء لم يوجد أصلا . ونجوم السماء تحرد فوق ثوب قديم مهلهل المطر فصمات الحلام صوت لا يسمع مثل أصوات أرجل النمل في ليل الرمل » [٦٦] ويقول في موقف آخر : « وكان المكان صامتا لا كما تعدم الصحة . ولكن كأن النطق لم يخلق بعد » .[٦٧]

وفي « مريود » يروت موضوع ظاهره ، التضحية ، ومراوحه التراكيب لتقريب الصورة وتكثيفها وخلق معادل لها ذلك أن « مريود » بطبيعة صياغتها تحتاج إلى هذا الأسلوب اللغوي ، لأن صياغتها المسرحية ـ الداخلية ـ كانت متوترة وبوصفها الخارجية « صنعت حشرجة لحريد الناس على الأصوات في حياته فأنتجه أصمي لحريد النحلة في هبوب الريح مثل هيكل عظمي في أكفانه » شاحت الآن تلك النحلة كما شاح هو » .[٦٨]

وفي مقاطع معينة من روايات الطيب صالح يقسم اللغة في أسلوبها ووسمها عن السياق العام . وفي هذه الحالة يكون المقطع من الرواية ـ عاليا ـ نقطة تحول مهمة في الدلالة وهو يرد دوما على لسان شخصية ليست رئيسية . حتى لا يؤثر هذا الانفصام على مسارها الاجتماعي أو النفسي وحتى في مثل هذه المقاطع أن اللغة تتحول إلى تركيب طازج ومصفى . يبتعد من أعراق سحيقة . وكأنها اختراع لغات تكرر كأنها أناشيد العهد القديم . أو بعض خطب الصراعة . أو مأثورات الكهان وهي تمزج بين الشعر والحكمة والشفافية والحزن والمرح ومن أمور خصائصها الانسياب الفني والإيقاع المرتبط بالحدث ـ متوتر أو انفراجا وهدوءا ودلالة على هذا ، تظاهره موسيقى « عشا الباشات ، ليلة دهانه لاسلام الأمانة ، الراحل الكبير صفق بإيديه جات سيه ري الحورية . بهدها طالع بادوس . ري عمرا اللاتوب . عربانة حل ، تتفصح وتعدل . الكمل وي السحلية ، والنطي وي حداس الشابيه . مسكتني من شبي وعالت لي هاك مني . وقدب وصحت محدها . شمت ليها والعبها عالت بالله يا شاكي معال وأوعد بين اووا كي . تلي مالك وشال هالك . آيع آيع يا احوان من وقده العران » .[٦٩]

وتخلص عشا للباشات . بعد « سلام » عامته ، وبعد حدوث التحول ، إلى مستوى أعمق وأشمل تتساوى عنده الأشياء . فتخرج نصوص من صوته ، تخرج بشيئا وترديدا لما كان وما سيكون لعد وأي وسمع وأدرك . وتكثر أدواته للتعبير في اللغة . وهي ـ في مثل حالته ـ أداة عاجزة . لأن الذي حدث أكبر من أن يستوعبه مصطلحات اللغة في مفردات ألفاظها العادية وكلها القاموسية وهذه يسعى بالإيقاع لمحدث للشخص والمتطرب . فحاول بالنغم أن يعيد إلى مسارب النور ، نور معرفته لحمه . وأن يجيب في الصحو عصوته وعي والإدراك « ظلمت الميدنه وأنا أبكي ، ما عرفت على أبكي ولا بش ، من الحزن ولا السرور ، قريت الأدان يا احوان . طلع الصوت ما هو صوفي ـ صوت مليان بالأحزان ـ نادت فوق الربوت ـ ناديت للوقف والشجر ـ ماديت للرمال والنمور . والعناب والحصور ـ ناديت للصالين والمهرومس والمكسورين ، للصالحين ـ والمكسرانين ـ نادبت للمصاعب ي والمبلسين ـ نادت الله أكبر . الله أكبر . وأنا أبكي وأنوح ـ ما أدري أبكي على تلك الليلة » .[٧٠] (لاحظ دلالة التكرار [ناديت] على وياده النعم والإيقاع) . ومثل كان مشيد « ود الرواسي » . كما تسعطب في لغته من ترديد وشجن . اسفرا ، ودعا لموقف « ود حامد » . لموقف الإنسان ـ اسفراها للحقيقة التي صاعت وماتا . وضياعها ضاع أناس كثيرون محميد قد عاد إلى ود حامد لانه أواد أن يرجع إلى بعطه الندا الصحيحة « ود الرواسي » ـ نعمه الساحر ـ يضحك من سذاجته ويشد « أهلا بك ومرحبا . ود حامد مسحه ومرمده . في الصيف حرها ما يعمد . وفي الشتا بردها أحاربك الله التي وقعت للمرح والنور . والصبان وقت طلوع المريق . فيه للعنابب والعناب ومرعى الملاوبا والدستاويا .. حبانا كتر وبكتر . ومطاكلها عدو صيب الرأس . أسألنا نحن جاتوبه وين الولاده في كوابك . »[٧١] هذا الموقف في ترديد ، وإنشاده مماثل لموقف حسب الرسول ود حامد عندما فعل عليه صوت البيت ذات محن من الليل . تطرح موقعه وموقف ود حامد ـ في مقطعه تحول مهم في مجرى الرواية ـ بصوت عالي موجع مالشجن والأحزان . وأهلا وسهلا مالضيف الغريب الجاي من بلاد الله .. وصلت عمل عشا للضيفان وحمة العران » . ثم يكفف على ذاته في نفس المشيد مرددا « ونحن نعلم الله حالتنا حال عندما عمر وحدة نرضع وعمر وحمد بدون عمره لا جاهو ولا سرح . وشنا عطية تبع ما بباه ، طق ، وعشار اني فعل وضع في البيت شوية دخن » لا حس ولا لحم زاوعين تفضح ومتطربين مرح الله ..) [٧٢]

أما حطبه عم محمود معهدها المشيد الأساسي في ترديد الطيب صالح « عقد لخص فيها نصو البيت ـ العربي الواعد ـ حاضم وهي بذلك تخلق فوق مختلف الأزمنة « فهي الماضي والحاضر والمستقبل ، وهي الناقص والمصالحة بكل أشكالها ، وهي الأمن والاستلاب ، الوطن والاغتراب ، الإعمار والإخاد ، العدل والظلم ، هي الإنسان بكل ما فيه ، وهي قيمته وشموخه . وللغة في المقطع تشف عما بين وما لا يبين ، عن الوقع والحدس ، عن الفرح والحزن ، عن ما يقال وما لا يقال « يا عبد الله نحن كما ترى نعيش تحت صخر المهيس الدبان . حياتنا كدة وشطف ، لكن قلوبنا عامرة بالرضى فاطلبي نصيبنا الى قسمها الله لينا . نصلي فروضنا ، ونحفظ عروضنا ، متحرمين وملتزمين على نوايب الزمان وصروف القدر الكثير لا يطربنا ، والقليل لا يغلقنا حياتنا طريقها مرسوم ومعلوم هي المهد إلى اللحد . القليل الى عندنا عملتنا ، بنواعدنا ما نعتدنا على حقوق إنسان ، ولا أكلنا ربا ولا سحت . ناس سلام وقت السلام ، وناس عصب وقت العصب . لكن ما يعرفنا يطق إنا ضعاف إذا نحنا فقراء برضا ، لكنا نحن قلبنا بين ظهرانينا وعى ما نفعل الخير والبر ، والحلوت والحياة نقيم معنا ، ذلك ما لنا وعليك ما علينا ، إذا كنت خير تجد عندنا كل خير ، وإذا كنت شر فالله حسبنا ونعم الوكيل » [٧٣]

وقد كان مشيد وواح صو البيت معادلا موضوعيا للحدث . فقد فصلت الجمل وشعت الكلمات بإيحاءات الدلالة وعظم المصالحة . واتسقت في سموبه الكون الذي لا يشوه فيها ، مرددة ومستلذة « بصوات الفرح المعظم ، وفي هذ المشيد دعى الطيب صالح اللغة من كل سلطان ، وحررها من كل قيد ، وترك لها الاختيار لصياغة الشكل الذي تريحه ، فكانت شعرا فوق الشعر ، وعادت إلى دلالتها الأولى في لغة الكهان والسحرة ، وعادت للغة دلالة الكلمات الأسطورية وماتا من سطوه على الأهواء ، وحكمه في المصائر ، وفتح لأبواب الغيب ، واستشراف للمجهول عادت اللغة بعوبدة و فيه

كيف لا « وعليه كل شيخ صميم . وكل شاب عاشق . وكل امراة حي ، وكل حمل ولد ، واعلاك الليلة كل شي حي ، فتح الحمر ، وعم السرور ، وشعشع الضوء . ولاقت حبوس الكحل بالعرام كل عضن سي ، وكل يد تمش ، وكل كحيل ترمح ، وكل صاف كحيل ، وكل حد اسيل ، وكل فد خيل ، وكل حصير حيل ، كل فعل حميل . وكل الناس صو البيت ، وهو لا يتفضل في الشكل والمضمون عن مشيد عرس الزين ، مشيد المصالحة والفرح الكبير ، احتوى على الواحه عمر و قصر حتى جمع الأمم وعمه ، كان المشايخ يرتبون القرش في بيت ، والحواشي يرقصن في بيت ، الدحدح يقرصون العطا في بيت ، الشبان

يسكرون في بيت . كان مرحا كأنه مجموعة أفراح ،[1676] ومن خلال هذه المصالحة كان الشيء الأساسي يشدنا للخرج ، ويردنا لمعجزات الحب وقدراته . «اليوم ، سوف نجهل العقل ، ويسكر المعقل . ويرقص الوقور . وسحر الرحيل إلى وجوه في جمعة الرقص ، فكأنه يراها لأول مرة» .[1677]

والأمر مهم في عنصر الزمن على إطلاقه لدى **الطيب صالح** أو عده هو استمراريته عن طريق الإثبات وليس عن طريق النفي . هذا نتساءل . هل بإمكاننا أن نحيا أو نمارس حاضرنا دون مذهب «الزمن؟ وهل يمكن أن نطرح السؤال

إذا كان كل الزمن موجودا مسبقا

إذن فكل الزمن غير مسبوق ـ ؟

وفي هذا الموقف لا بد من مقاومة بين **إليوت** و**الطيب صالح** ـ فقد حاولا معا أن يضعا كيف يتفاعل في عنصر الزمن المؤقت Temporal والدائم Eternal وقد بلغ معا درجة من المقاومة الشيء للدهشة في الرجوع إلى عنصر العناصر الطبيعية الضوء والماء . والعكاس أحدهما على الآخر . مقاطعا أو معترضا سريان الزمن العادي «المؤقت» ، ومن ثم يكتسب هذه المقاطعة لحمه من الزمن السرمدي يرى هذه المقاطعة تماثل لدى **الطيب صالح** «دائرة الفوضى» ، ولدى **إليوت** في

The still point of the universe

من Four quartets وقد حاول **الطيب صالح** تصوير هذا الكشف في «عرس الزين» ، وبلغ قمته في «مريود» ومحاولاته هذه أقرب إلى محاولات **جوزيف هلر** في كتابه Catch 22 . والذي يرمي إليه هو توجيه الأنظار إلى ظاهرة تتكرر عندما نعمد إلى تشتيت عنصر الزمن فالفوضى انطلاقا عام يعمل في أجزائه تأكيدا نقطة معينة وهنا يكون الزمن دائما منعدما وسيرى الراوي يتنقل ـ يرمي ـ في الزمن ماضيا وحاضرا ووجه المقارنة في هذا المقام أن خطوات الرؤيا التي في مريود هي من نفس نسيج تلك الرؤيا التي في الـ Four quartets . بل نكرر أن هناك بين مريود محمد في مطلع مريود ومطلع الـ Burnt Norton عند **إليوت** والذي يرمي إلى تأكيده هنا هو «الاستمرار به في عنصر الزمن . ليس عن طريق النفي بل عن طريق الإثبات ..»[1678] «هذا المفهوم «للفوضى» كمصطلح يرتبط «بموقف ما» يحمله اللغة . يرداد قربا من فهم الطيب صالح «فالفوضى» من أكثر المواقف تعقيدا . وهي تدخل في الزمان والمكان بسبب من الداخل . وفي إطار هم المصالحة بمفهومها العام والخاص ـ فقد حاول **الطيب صالح** أن يقرب فهم هذا المعنى في قوله «مشاكل النفسية مرتبطة بعملية «بكتابة فقط . لأني اعرف من سوع «داخل عميق ، وهذا البيوع هو **منطقة الفوضى** ، هي أن كل شيء أصبح محتملا ، وكلما أوغل الكاتب داخل نفسه غنيا عن الصور ، ادواوات الفوضى ثم نأتي فيرا نستقر خلالها عملية الخلق فسيصح الطريق ، قد يكون خاطئا أو صحيحا .. المهم في اللحظة نفسها يكون هو الصواب . .»[1679]

وإذا تحدثنا عن تماوج «منطقة الفوضى وحدتها ـ مداعة ـ نرد في أشد معجزات الرواية تكتمها أو تحويلا أو اتحادا لفراو أو تشعبا لموقف وهنا يتنقل الراوي ـ بوصفه أداة ـ بين الماضي والحاضر . فثلا قبل أن يدرك قلبنا أنه «شكل أو آخر ، أحب حسنة بنت محمود ، أرملة م سعد ، »[1680] كان عليه أن يعبر دوامة الفوضى اللحظة مشحونة بالمعاناة . والمشاعر منسوبة غير معلوم شيء . ولحظة الفوضى تتطلب اتحاد الفراو في اللحظة نفسها ، لا قبلها ولا بعدها «وأنا ماذا أفعل الآن وسط هذه الفوضى ؟ هل أقوم إليها ، وأصمها إلى صدري ، وأجفف دموعها بمنديلي ، وأعيد الطمأنينة إلى قلبها بكلماتي ؟ .. ولكني أحست بالخطر ، وتذكرت شيئا . علمت واقعا هكذا وما في حالة بين الإقدام والإحجام ، وبعد هبط على هذا العمل ، تمالكت تحت وطأته على المقعد»[1681] وفي المشهد الختامي لموسم الهجرة ، وقبل أن يتحد الراوي قراره حاسما باحتياط ، الخطأ ، كان لابد له أن يعبر إلى الفراو عبر أعتاب الفوضى «كنت أرى أمامي بصف دائرة .. ثم أصبحت بين العمى والبصر . كنت أعي ولا أعي . هل أنا نائم أم يقظان ؟ هل أنا حي أم ميت ؟ لن أستطيع النص . ولن أستطيع العودة . وفي حالة من الحياة والموت وأبيت سريا من القطبي متجهة شمالا . هل نحن في موسم الشتاء أو الصيف ؟ هل هي رحلة أم هجرة . اذا مت في تلك اللحظة فإني أكون قد مت كما ولدت . دون إرادتي .»[1682]

وفي «بدو شاه» ، عندما اختارت القرى العربية مريودا ليعقد صلحا بين الماضي والمستقبل . كان هناك بالضرورة تحول . تحول عظيم ألقى بود حامد في دوامة الفوضى «كانت الريح شيئا من معاور بعيدة تصرخ آه ثم وياو . كانت الغصون بعيدة تقفر من أسطح المنازل وأعصان الشجر ، من الحقول والرمال وشعاب الجبال . وبزلال هب هذه وهب ذاك وياو آه ها ، ثم تكشف الصرصاء في كلمة واحدة «بدو شاه» كانت البلدة كأن طائرا رهيبا قمعها من حدود هـ وحصمها فحلقه وياو بها ثم ألقاها من شاهق كانت الفوضى تتعبر حتى أقدامنا . وكان الناس يحرون مطمئنين ها هنا وها هنا يبحثون عن شيء ولا شيء . يبحثون عن المصدر وليس ثمة مصدر . ثم ود وش شب شر شر بابه يدنا دم وه ، تصهر وتحلل وتشكل صورا مجسمة هي صورة «بدو شاه» على هيئة مريود أو مريود على هيئة «بدو شاه» ، وكأنه مجلس على عرش تلك الفوضى ممسكا خيوط الفوضى بكلتا يديه ، وسطها وعوفها في الوقت نفسه مثل شعاع «ناهر منير» .[1683] و«منير شاه ـ بعد ـ هو التآمر المستمر ضد الحاضر من أجل الماضي والمستقبل ، فلا غرو أن كان أهل الحاضر «مصممون صمتا قلقا هشا . كما مهدأ الموجع برهة ، ثم تعود الفوضى .»[1684] وفي ذلك الصخر . صخر الأمانة ، امتدت دائرة الفوضى وعمت ود حامد جميعها ، «كان ما بلد في ذلك الصخر ، أو أن معجزة وقعت ، أو أن كارثة كونية حدثت ،»[1685] وعمت المصالحة عصور الناس ، كل الناس ودخل الجميع من ثم يدخل الجامع في حياته ، وبعد سأل الراوي من ثم «على ذلك الزحام لأن أوما عطيا حل بالبلد ؟ ،[1686] ومن خلال كل ذلك ووسطه وفوقه «أحس محمد أنه يحرق ، ورأى فوق خط الأفق الشخص الذي كان جالسا تحت الباقة ، جالسا في صدر القاعة ، كما كان تلك الليلة ، أسود الوجه ، أووق العين . ممسكا خيوط الفوضى «مثل شعاع ناهر منير» .[1687] وعندما أصبح محمد وحده ، إزاء قدره ، كانت المواجهة في دائرة الفوضى كيف لا وهو قد عبر الكوبة ، يوم حاوب سلاح حده ، ولم يحاوب سلاحه هو ، ويوم أن تحدى هذا «مريود» هذا الحيا والمحة ـ وقهره سلطان حده ، في تلك اللحظة ، لمح وجه مريم وسمع صوتها ينادي «يا مريود ، يا مريود» ، وأحد الصوتان يحاذيانه «صوت الدوامة ونداء مريم» ، واحد صوت الدوامة الكونية يعلو حتى طغى على الأصوات كلها لا مذكر أين كان حده حينئذ .. انقطع الحبل الذي كان يربطه بهما . أصبح وحده إزاء هذه عصفه هو ثم حملته موجة إلى مركز الفوضى كأن ألف برق برق ، وألف رعد رعد ثم ساد صمت ليس كالصمت .. أحس كأنه يجلس فوق عرش الفوضى مثل شعاع ناهر منير ، كأنه إله» .[1688]

وفي روايات الطيب صالح بعد أن يجمع الفوضى ، يتم من خلاله تلك المصالحة التي هي رؤيا حضارية لإنسانية الحب وقدرته على صنع المعجزات ومن أوضح نماذجها وأدقها شعائية «عرس الزين» ، عرس الزين ، فوضى يسوع الحب الذي لا يغلب . والذي قام مهرجانا للفرح تصالح فيه كل الناس في إطار «الجمعة» ، جميع أهل ود حامد وغرب الجزء ومعرش الطلحة والخلب الشرقيين في الجمعة وحواوي النواحة . وبلا المشائخ الفرّان وفرع المادحون الطول سكر الشباب ووقفت الصبيات صفين صوب الأعرج و عزفت عشيانه الطرشاء وعبت فصومه وثلثت سلامه . احتلفت رعاويد النساء في حلقة المدبح برعاويد النساء في حلبة الرقص بقبل الناس في حربة بين حلبة الرقص وحلقة المدبح هاجروا من الشوق إلى الصحب صمموا وسكروا

ووقصوا وقاصوا شوقا ونتلا . هذا هو عرس الزين في دائرة العرضي ممسكا بخيوطها عاقدا أواصر المصالحة في الكون عازفا سيمفونية المحبة التي لا يشوبها [191] وفي حقل الصحراء أقاموا دائرة للعرضي نمت من المحبة الذي يسكر والذي يصفي والذي يسرق والذي يرقى والذي يغسل . «حت السماء الحميمة الرحيمة أحس انها اخوة جسما . » [192] وتقعدت عصيرة السابق بعده . واصطفت كل السنوات في دائرة عظمة دخلوا حلبة الرقص سموا وشربوا وصلوا وسكروا .. صرخوا الأرض وصفقوا وحمحموا ملطوا أصواء السماوات على حلبة الرقص . واطلقت أبواقها شرحه برعد يد الرجال والنساء تزل الندو من شعاب الوديان وسفوح التلال . «وودد الليل والصحراء أصداء عرس عظيم . » [193] .

وعرس صو الست كان دائرة أخرى للعرضي . نمت فيها ومن حلالها مصالحة عظيمة جاء الناس من علي ومن حرى . من الساحل والصحيد عبر البيل وبالحمير وعلى الأقدام . وفي ذلك اليوم عموا وسكروا وانشدوا حقل الحاصل وسكر المصلى وطرب الوعور «حيثون عذراء كلهم بشرحات متعاونة . فيحتويهم ملك مسطب حول مركزه بندوو معدو معلوم حيثون صحراء فمرودون قوباء . ومساكين فمرودون قوباء . وصباس فيحدودن الحدى اليوم سوف بلاحم الأخرة فصبح كل واحد احداء » [194] دلالة هذه العرضي بنوع المحبة الذي لا يعصب . وكيف لا «والليلة كل شئ حي » فاح العصر وعم البروء وشمشم الصوه ولادت حوش الكدو بالعراو . كل عصن تنشى . وكل بهد ارعش . وكل كحل ترحح . وكل عرف كحيل . وكل حد أسيل . وكل عه عسل . وكل حصر حيل . وكل فعل حسل . وكل الناس فحر الست » [195]

ونعود الآن مرة اخرى إلى بداية هذا الحديث مؤكدة المظاهرة التي باشاها في أولئه . وهي ظاهرة تحمل مواقف «الرض » بدى **الطيب صالح** من خلال عنصري «الصوه والماء » . فيما كانا رض » يعنيا فيها التدفق أو التيار او القبضان أو الانحاء . أي الاستجرابوه ومن ثم بدت نقطه الماء المفرده كأنها كيان موحد من الماء . والمحطه كذلك بدت كأنها كيان موحد من الرض . وهما معا ـ النقطة والمحطه ـ لا تعرفان مدى القوه الدافعه التي تحركهن . وإن كانا مثلان حوذا اساسيا ومهما فيما . مالم نقف حارجا عنها وفي حاله الماء يمكن ان نحيل بساطا نقف على شاطئ النهر وننظر إلى الماء . فمن موقعه ذلك يستطيع ان يرى الاشياء النقطه والتيار الذي يدفعها . والعلاقه بينهما أما بالنسبة إلى «الرض » فليس من المتاح لنا أن نفعل ذلك . لأننا ـ بوصفنا بشرا ـ جزء من الرض . ولا سبيل إلى وقوفنا على شاطئ «الاجتماعية Timelessness » . ومشاهده بدفق الرمن ذلك أننا ـ مثل الدمى ـ نتحرك عبر تيار الرمن على عبر الزمن الذي لا شاطئ له ولا يبلغ هذا الشاطئ إلا الموتى (وهم ـ للاسف ـ غير عادويين على الإحاطة) . يقول الطيب صالح في مرثوه » . اطمع حمل الحديث » لأن شيئا ما في انعكاس الصوه على سطح ماء النهر » حعل مجيمد يلتفت إلى الوراء أكثر من عادته حين يه واستقبل مشرق الشمس » . [196] .

وفي بعض المواقف يتداخل الرمن لدى **الطيب صالح** ويتحدد بين الماضي والحاضر ممسكا بلابيب المستقبل وإذا نظرنا إلى عبر البست كخطوه في سلم فيه «مريود » . وحدنا أن معالجه الزمن قد تطورت إلى تكنيك لدى **الطيب صالح** في «موسم الهجرة » مثلا كان التداخل بين سقسطة في الماضي ـ عبرت ـ ووثبة للمستقبل ـ أتيه فصصو سعيد عبد في الماضي قبل أن نخل بلندن » مكهما بما «سيكون » بداعه «ما كان » (ومكرب في حياتي في القاهرة واخدني سنة من النوم . واحلمت أني اصلي .. وحملني القطار إلى محطة مكوبها وإلى عالم حين مورس » [197] ثم تكرر «لا مة الرزونة حانة في محلب الأرمة » وحطني القطار إلى محطه مكوبها » وإلى عالم حين مورس » وتتداخل الحاضر الماضي بالمستقبل في الماضي الذي يسترجعه الراوي ، والحاضر المعيش إلى المستقبل . الذي يتداخل بين الحدين الزمانيين «في هذا المكان نفسه » في وقت مثل هذا . ظلام مثل هذا . كان صوته يعلو كأمواج عنيفة تلطم على شطئ البحر . طلعت اطاوده ثلاثة أعوام . كل يوم يشتد ويقوى ويتر القرس فوقي شمأى والسراب يوضح هذه هي في صحراء الشرقي في تلك الليلة حين همست حين في اذني «تعال معي . تعال معي » كانت حياتي قد اكتملت . ولم يكن يوجد سبب يجعلني وشاهت إلى أدنى صخرة تحمل من مكان ما في الحي . وقلت حسنة » [198] وكذلك يرى تداخل الزمان يوضح في المشهد الأخير من موسم الهجره . فالراوي ـ في الرمن نفسه ـ يسبح في النهر ويغطس في عرضه ؛ سعيد . «ودخلت الماء عريا كما كي ولدتني أمي احسست برجفه أول ما مست الماء الباود . ثم خرجت الرجفة إلى بقيه النهر فلم تحملنا كأننا قصبان . ولا صغير اخرى كأنام البحاريق بعد اصفات الشموع . وأغلقت باب الغرفة . واغلقت باب الحوش دون . أن أفعل شيئا . تحرش الحر لا يقدم ولا يؤخر » [199]

وفي رؤية مغاير شاه حول «التداخل » إلى أسلوب فني روائي عند **الطيب صالح** . ونعود إلى تداخل بين عالمين مختلفين : عالم الشعور وعالم اللاشعور . ولكل زمانه ومكانه . والحضرة لا يمكن أن تقدم في زمن واحد ومكان واحد لقد يعتمد **الطيب صالح** الى أن يترع نفسه تعبدا فيها . وان نعثر إليها بعضاوها شيئا مفصلا عن وجوده «وفي أطراف ذلك الكابوس كانت السماء حاضرات الرؤوس وجوههن معبرة . يشبه رجال مكوفي الأيدي . مربوطين حبل غليظ إلى سرج حمل . وعلى الحمل جدي يحمل بدنيه في ذلك الصحي كان الماضي والمستقبل فسلين لا حدان من يواوي حنينها او يبكي عنيها » . [200] وفي وواح صو ايست تحد هذا التداخل بالتقديم والتاخير [201] . كي وجد» في تلك الليلة التي أذن فيها سعيد للمحر . فجر «الامانة » المشهود » [202]

وفي مريود يبلغ **الطيب صالح** له أدائه الفني بتداخل «الازمنه » بين الصحوه والنوم . بين الشعور واللاشعور . بين الحقيقة والحلم . ومن «كشف تلك الظواهر محس مجيمد والطاهر الرواس في ذلك الفجر على شاطئ النيل . وحولهم عن السمكة . وعن قصة بنقاد محبوب من اعرق هنالك يتصل الحديث . ويتداخل الموقف في أوهمه متابينه حضوري متناسين [203] ومثل هذا أيضا المشهد الذي يسترجع فيه مجيمد شريط حياته مع مريم » «بادي سعيد عندنا البيوت في ذلك الفجر نصوت معاصيص علق به سنا الأحلاء . نوه ودد وكانت عروب أمشير تردد بدء مريم «يامريود ـ يا مريود ! انت لا حد . أنت لا شئ يا مريود» . ـ سنفسلني عند «باب ووليها حتى ونحن إلى ان قال الحاضر ولا الحاضر أمين كان العطر الذي لا حتى كل تلك الأعوام يعبق من أبحاء الكون . يذكرني عرس نعد على اصبع بلدنا ونقول حمد محمد

محمود حامد حمد حمدان دعاه عبد معصب كي ـ بعد ان حلا او سيدوع باعي الأمين سر عريرا » [204] وفي تكشف في يرى التداخل بين الأزمنه موضحا «دائره نعرضي » وتحيمد تحمل مريم إلى النهر «احسست بها حقيقة بين ذراعي وأنا نرى بها النهر . كانت بهذا يضغط على صدري ونحن متماسكان في الماء . نغطس ونعوم . وتحسست عرقها وتحصصت عرق . ثم نذهب إلى بعد منه بعد ذلك . وكانت اسرار هذا المكشف . عنها نضحكني واسألها عن أطفال «ولادها . فتحكي حزء ونعوم » [205] وقد كان المشهد الختامي من مريود اعي مشاهد **الطيب صالح** تتداخل الزمن . وتستشرف به ووجوده خارج المحرمه . «كانت حديقة مثل فرح طائر وأنا اسير بها في طريق عريض بعد من بعد الى بلد . ومن سهل إلى حبل لم يكن حبلا

«هذا كاسل مريم بالله على كتفي سرت بها على ضفة النهر إلى وقت الضحى . ونضعها نمع الشمس على وجهها تعلمت مني ونعرت في الماء .. كانت عن به . تشحب عنها . وتكبر لم أعن صغيرا فاقدت وحيدي » [206]

• هوامش

(١) موسم هجرة ١٦٩ ـ ١٧٠
(٢) موسم الهجرة ٣٤
(٣) موسم الهجرة ٤٢
(٤) الطيب صالح ١٢٠ ـ ١٢١
(٥) بدر شاه صو البيت ٦١ ـ ٦٢
(٦) بدر شاه صو البيت ٧٣
(٧) موسم الهجرة ٩٦
(٨) بدر شاه صو البيت ٤٨
(٩) مريود ١٧٠
(١٠) بدر شاه : صو البيت ٦٦
(١١) بدر شاه صو بيت ٦٧
(١٢) بدر شاه صو البيت ٨٦
(١٣) بدر شاه : صو البيت ١٠٤
(١٤) بدر شاه صو البيت ١١٢
(١٥) بدر شاه صو البيت ١٣١
(١٦) عرس الزين ١٢٢
(١٧) بدر شاه صو البيت ١٢٤
(١٨) الجمع بين الطريقة Wittgen Stien of Langugee عن The Boun dries
(١٩) الطيب صالح ٢١٧
(٢٠) موسم الهجرة ١٠٧
(٢١) موسم الهجرة ٩٦
(٢٢) موسم الهجرة ١٦٩ ـ ١٧٠
(٢٣) بدر شاه : صو البيت ٢٣ ـ ٢٤
(٢٤) بدر شاه صو البيت ٢٠
(٢٥) بدر شاه صو البيت ٥٥
(٢٦) بدر شاه صو البيت ٥٣
(١٧) بدر شاه صو البيت ٥٥ ـ ٥٦
(٢٨) مريود ٢٢
(٢٩) عرس الزين ١١٨ ـ ١٢٥
(٣٠) موسم هجرة : ١١٥
(٣١) موسم الهجرة ١١٥ ـ ١١٧
(٣٢) بدر شاه : صو البيت ١٢٧
(٣٣) بدر شاه صو البت ١٣١
(٣٤) مريود ٣٢
(٣٥) موسم الهجرة ٣٥
(٣٦) موسم الهجرة ٩٥
(٣٧) موسم الهجرة ١٦٨
(٣٨) بدر شاه : صو البيت ٢٤ ـ ٢٥
(٣٩) بدر شاه صو البيت ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٣٠
(٤٠) بدر شاه صو البيت ٥٤ ـ ٥٥
(٤١) مريود : ٣٥ ـ ٤٠
(٤٢) مريود ٩٩
(٤٣) مريود ٧
(٤٤) مريود ٨٣

مكتبة غريب

للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير

٣٨١ شارع كامل صدقي (الفجالة) ت: ٩٠٢١٠٧ - ص.ب ٦٣ - الفجالة
القاهرة - جمهورية مصر العربية

تقدم من أحدث مطبوعاتها

• يا عزيزي كلنا لصوص — للأستاذ إحسان عبد القدوس
• الشارع الأزرق — للأستاذ إحسان عبد القدوس
• لأني أحبك (ديوان) — للشاعر ناصر حسين
• بنات الحيشا (افتح يا قلبك) — للأستاذ يوسف فرنسيس
• الصيد في بحر الأوهام (رواية) — للأستاذة إقبال بركة
• الاختطاف (روايتان) — للأستاذ محمد عبد الحليم عبد الله
• العشق (روايتان) — للأستاذ محمد عبد الحليم عبد الله
• دعني أحاول (رواية) — للأستاذ أحمد فريد
• ربما تفهم يوما — للأستاذة عائشة أبو النور
• هذا النوع من النساء (مجموعة قصصية) — للأستاذة نجيب محمد
• امرأة العزيز (مسرحية) — للدكتور أحمد سرحان
• تجارب جديدة في الفن المسرحي — للدكتور أحمد سرحان
• في الرومانسية والواقعية — للدكتور سيد حامد النساج
• دليل الناقد الأدبي — للدكتور نبيل راغب

رواية «المستنقع» والسيرة الذاتية لحنا مينا

شمس الدين موسى

يمكننا أن نتناول كل ما يكتبه الأديب إجمالاً على أنه يمثل شهادة على أحداث مرت به . أي أن ما يكتبه الكاتب أو الأديب يشكل أجزاء من حياة هذا الكاتب أو الأديب الخاصة . لكن هناك اعتبارات فنية وفكرية تحول دون النظر إلى كل ما يكتبه الأديب بوصفه أدب سيرة خاصا به . ولقد أصبح من المعروف عليه أن الكاتب أو الفنان يعمل على إضفاء الكثير من الخيال على الأحداث في أثناء تصوير شخصياته . حتى تكون في النهاية تلك الأحداث والشخصيات في ثوب الشخصيات الفنية . ولست في ثياب الشخصيات الواقعية كذلك تكون الأحداث التي يسردها منتمية إلى الفن بأكثر مما تعبر به عن حقيقة حدوثها بالطريقة التي حدثت بها

ونحن نجدنا في مختلف الظروف ذلك المفكر أو السياسي أو الأديب الذي يتناول في مرحلة ما من حياته سيرته الخاصة . ونقدمها في أشكال عدة . يمكن إدراجها ضمن تصنيفات الاعترافات . الذكريات . المذكرات . السيرة . الترجمة . الأوراق الخاصة . المشاهدات . اليوميات . أو أية أسماء أخرى يمكن أن تعنّ لكاتب السيرة الخاصة .

ويمكن أن تشمل تلك الكتابة مرحلة معينة من حياة كاتبها . مثلما فعل كاتبنا الكبير توفيق الحكيم في كل من «وهرة العمر» و «سحر العمر» . حيث صور جلالها رحلته من أجل تحصيل الفكر والثقافة . وصراعه مع طباعه وموروثه الذي جبل عليه في سحر العمر . وقد يقوم كاتب السيرة الذاتية بإلقاء الضوء على محطات من حياته . يرى أنها تشكل نقط تحول مهمة للحياة في مسيرته . «دون الالتزام بالتسلسل الزمني التقليدي

ولعلنا نتفق مع الدكتور «يحيى إبراهيم عبد الدايم» في «رأسته الشاملة بعنوان «الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث» عندما يقسم كتابة السيرة إلى أقسام ثلاثة

الأول الترجمة الذاتية في الإطار السياسي مثل "قصة حياتي للعلي السيد . ومذكرات محمد مريد". "وحدة حياتي" لعبد العزيز فهمي .

الثاني . الترجمة الذاتية في الإطار الفكري . مثل «أنا» لعباس العقاد . "وتربية صلامه موسى" . «وحياتي» لأحمد أمين في العصر الحديث . إلى جانب ترجمات أخرى عدة . زخر بها التراث العربي . وألق عليها الضوء الدكتور يحيى عبد الدايم في «رأسته عن الترجمة الذاتية .

الثالث الترجمة الذاتية في الإطار الأدبي . ويمكننا أن نعد الترجمة الذاتية . أو كتابة السيرة الذاتية في الإطار الأدبي . أحدث أنواع كتابة السيرة . بعد أن طورت القصة والرواية . وأصبحت شكلاً فنياً واعياً يقبل عليه الكتاب وجماهيرهم من القراء مع العقد العشرين . مثل «سعون» لميخائيل نعيمة . «والأيام» لطه حسين . و «مارة» للعقاد . «ووهرة العمر» و «سحر العمر» للحكيم .

ولسنا أقل مع من يرون في كل من «عودة الروح» للحكيم . و«زينب» لمحمد حسين هيكل سيرة «أنيه لكاتبها» لأننا هنا نمكننا أن نعد كل ما يكتبه الأديب يقصد الفن ممثلاً لسيرة حياته . وذلك لأن كتابة السيرة لابد لها من شروط معينة . وهي القصد . والصدق في الرواية دون إعمال الخيال . وإعادة تصوير الشخصيات وخلقها خلقاً جديداً

ولعلنا لاحظ لدينا من الأدباء أو الكتاب الذين كتبوا عن حياتهم ـ مهما كانت درجة الصراحة لديهم ـ من يلجأ عند الصراحة المباشرة . والاعتراف المكشوف . مثلما نجد لدى كتاب السيرة الغربيين . أمثال «جان جاك روسو» . و «جيد» في اعترافاتهما على سبيل المثال . ومن سمات السيرة الذاتية لدى أدبائنا أنها اتخذت الأسلوب الروائي بدلاً من الأسلوب المباشر والتحليلي . أو الأسلوب التصويري الذي يجمع بين أسلوب المقالة وطريقة الرواية العربية . وذلك يرجع إلى الدور البارز للتقاليد والموروثات الاجتماعية . حيث تحكمنا الكثير من العلاقات الأسرية الخاصة . ولذلك أتى معظمها في شكل قصصي وروائي أكثر منها سرداً يتبع التسلسل الزمني التقليدي . وقد تمثل ذلك في «الأيام» لطه حسين . و «حكايات جدودنا» و«الغرباء» لنجيب محفوظ . وفي «سحر العمر» و«وهرة العمر» لتوفيق الحكيم . وفي رواية «مارة» ـ العمل القصصي الوحيد للعقاد . وهؤلاء هم أكبر أدبائنا المعاصرين . وهذا ما يجعلنا نتجه كثيراً عند النظر إلى هذه الأعمال بوصفها نماذج للسيرة الذاتية إذا صورت كما يتبع في الغرب . حيث يغلب عليها طابع الاعترافات الواضحة والصريحة .

لكن الأديب والروائي السوري «حنا مينه» قد خرج في الفترة الأخيرة على كتابة سيرة حياته . التي أصدر منها أخيراً رواية بعنوان «المستنقع» . وقف بها عند السنوات الأولى للشباب . أو سنوات الطلوع

وعندما نتعرض لأحد أعمال «حنا مينه» فإنا لابد أن نقف لحظة معه بوصفه روائيا أثرى الحياة الأدبية . والرواية العربية . بكثير من الأعمال التي انتشت في تحملها إلى المدرسة الواقعية . ابتداء من «المصابيح الزرق» ١٩٥٤ . التي أرخت في سوريا للرواية الواقعية . وكانت موازية لبعض أعمال «نجيب محفوظ» . وخصوصا «وفاق المدق» التي أبرزت جوانب من حياة المصريين في أثناء الحرب العالمية الثانية . وبذلك واكبت «المصابيح الزرق» رواية «وفاق المدق» وإن صدرت بعدها بعدة سنوات . حيث عني «حنا مينه» بإبراز آثار تلك الحرب على الشعب السوري . ومعاصة طبقاته الفقيرة . وأوضح بها جوانب شديدة الخصوصية في التعامل وآثار الاحتلال والحرب على أبطاله .

ولقد استمرت مسيرة «حنا مينه» في سوريا .

وائدا للرواية والقصة السورية . فمثل ظهور جيل آخر ، يمثل في عدد من الكتاب الجدد ، أمثال وكريا تامر . ومحمد الراهب ، ووليد إخلاصي الخ . وظهرت رائعته حنامينه «الشراع والعاصفة» في عام ١٩٥٨ . ثم أعقبها برواية «الثلج يأتي من النافذة» عام ١٩٦٠ و «الشمس في يوم غائم» عام ١٩٦٤ . بعد هذه الأعمال بدأ المؤلف يراجع مع قرائه حياته الخاصة ، التي تحلت أجزاء منها في رواياته «بقايا صور» ، حيث كانت حياته زاخرة بالأحداث والأشخاص الذين شغل بهم طوال أعماله السابقة وكانت «بقايا صور» أول أعمال الكاتب التي يمكن أن ندرجها في نطاق «أدب السيرة» . وكان «حنامينه» قد عرض في «بقايا صور» جوانب أخرى من حياة بطله القديم «ياوس» ، ذلك الصبي الذي شعلنا في «المصابيح الزرق» ، والذي عاش معه مجموعة أطفال شطف المحياة في مدينته الصغيرة «اللاذقية» في أثناء سنوات الحرب العالمية الثانية ، حيث كان يقف ساعات طوالا في انتظار الحصول على رغيف من الخبز الذي كان يحيط به الكثير من المواطنين في انتظار طويل

وجاءت «بقايا صور» لكي تصور جوانب أخرى . فعلى المؤلف أن يستدعيها من الذاكرة ، لكنها جميعاً كانت تشكل حلقات واقعية صادقة ، تعبر عن حياة الكاتب في فترة معكرة

ومما يجب ذكره هنا هو أن كتاب «المستقبل» «لحنامينه» جاء تكملة وامتداداً لكتاب «بقايا صور» وقد قدمه «حنا» بوصفه جزءاً ثانياً من السيرة الذاتية الخاصة به .

و«المستقبل» يطرح عدة قضايا على جانب من الأهمية . وأهمها ما يمكن أن نطلق عليه صعوبة «الصدق» في كتابة السيرة . الذي يجب أن يلتزم به المؤلف ، حتى لو استخدم الأسلوب الروائي بدلاً من أسلوب الاعترافات الشخصية . وما أعنيه بالصدق في كتابة السيرة ، هو الشيء الذي لايتعارض أو يتعارض مع الصدق الفني أو الموضوعي الذي يلتزم به الأديب الواقعي . بل إنه لابد أن يشمله ويحتويه على أساس أن الكاتب روائي ، يبحث عن شكل القصة ، أو السرد الروائي ، أولاً له ، ويتعوق عليه بتذكر الحقائق . وتفصيلاتها ، وملابساتها ، دون تحمل أو مراعاة للأوضاع الاجتماعية أو الحياتية التي شاركوا في صنع تلك الأحداث ، بل إن الصدق هنا يتطابق مع الوقائع التاريخية التي تروى . ولابد أن هناك كثيرا من المواقف التي أحرجت الكاتب الروائي «حنامينه» باوتياد تلك «بقاياه» . سواء كانت مواقع خاصة . تابعة من قراءة جدة الكاتب الذي ينقل بين كثير من المهن ، أو مواقع عامة ترجع إلى الظروف التي كانت تحيط بصباه وطفولته

وفي وسعنا أن نقرر أن «المستقبل» لم يقف عند مستوى سرد الأحداث المجردة ، وهي تزخر بها ، بل إن الروائي الواقعي قد عرض فيها عرضا أمينا للغاية ، كثيراً من العوامل الاجتماعية والمادية التي صاغت ذلك الواقع الذي أصبحت ملابساته الآن بعيدة جداً عن الواقع في بلد المؤلف ، أو حتى في الإقليم الذي كان تمثل الأوصية التي يتحرك عليها الأبطال ، وذلك نتيجة لتغير الظروف الاجتماعية والسياسية

ولم يكن «حنامينه» في أي حزء من أجزاء عمله يصبح قيوداً على وعيه الفني فحررت بالفناء الصوفي على المساحات الخاصة جداً ، باستدعائه الماضي وتقديمه في شكل روائي موثق أو تسجيلي ، مع ربطه بالظروف العامة التي وعاها جيداً في تلك المرحلة من تاريخ إقليمه ـ الإسكندرونة

وحين يتناول القارئ روايه «المستقبل» نجد نفسه محاطا بمجموعة من الافتراضات

الافتراض الأول ـ أن الفصل يزخر بكثير من الملامح التي تساعد على تفسير كثير من أعمال «حنامينه» ، وفك اللثام عن وجوه كثير من أبطاله السابقين

الافتراض الثاني ـ أن الكاتب في استطراداته التي كانت مسجعة له كثيراً ، ومن خلال الأنا المتكلمة ، كان يعيش جلسة اعتراف كمن هو مذنب ، أو شاهد في بعض الأحيان ، وأي أن لاماس له من الاعتراف أمام نفسه بكل ما اقترفت يداه ، وما اوجعه به عقله ونفسه من وعيات جارحة ، كانت تتنافى مع مقدساته . وهذا من شأنه أن يساعد المحللين على استخدام المنهج السيكولوجي في تحليل شخصياته وصولاً إلى تحليل شخصية الروائي صاحب السيرة وأثره

الافتراض الثالث ـ أن «المستقبل» برغم أن المؤلف كتبها كي تمثل جزءاً من سيرته الخاصة ، فإنه جاوز ذلك في كتابته لها ، بتصميمها شهادة صريحة حملت رؤية الكاتب بعد تمام نضجه لظروف شديدة القسوة ، كان يعيشها الشعب السوري في منطقة «المستقبل» في شمال سوريا ، في إبان الأزمة الاقتصادية العالمية عام ١٩٢٩ ـ ١٩٣٢ ، وحتى اقتطاع تركيا لواء الإسكندرونة أو سلخه عن الوطن الأم ـ سوريا ـ بالتواطؤ مع المستعمرين الفرنسيين

والبطل في المستقبل ـ الفعلي ـ هو أحد أبناء ذلك الحي الفقير ـ حي الصابر ، أو حي المستقبل وهي منطقة منخفضة من الأرض ، تغطيها المياه ، المالحة في أوقات كثيرة من العام ، مع تهديدها المستمر بهبوط الأمطار لمدة طويلة من شهور السنة ، على نحو يعطل الحركة والأعمال في المنطقة جميعها وجميع السكان من الفقراء المتعذبين ، الذين يعيشون على الجانب الضعيف أو الأضعف من الصراع الدائر بالمنطقة ، فالفقر عليهم علامة ، واسم ، ووصم ، وموضع وماض ، ومستقبل . هم سكان «عشش الصفيح» ؛ يعيشون حياة أدنى من حياة الحيوان في مستواها وهم معروفون بأهل عشش الصفيح ، أو سكان الصفيح . هم خارج المدينة ، وخارج الريف ، يعيشون على الهامش . ويلتقطون أرزاقهم من الأعمال البسيطة غير المتبعة ، التي يقوم بها الرجال والنساء في معظم الأحيان لسكان المدينة الأغنياء ، وأيضا لسكان القرى المجاورة . كانت صناعة الأب في أثناء فترة الكساد الذي عم المنطقة ، وبعد تركه لفلاحة الأرض . هي عمل «المشبك» ـ وهو نوع من الحلوى ، يقوم ببيعه بالقرى المجاورة . لقاء أي شيء ، ابتداء من قطع النقود الصغيرة ، وحتى مبادلة الحلوى بأي شيء ، مثل الصبر والشعير وحلافهما .

والأم تشارك الأب في الكدح من أجل سد مطالب الأسرة ، وذلك بقيامها بالخدمة في منزل السيد أو الأسياد فقد استغرقت طوال الرواية سيدا تاجرا ، منشغلة بين بيوتهم للعمل والخدمة ، لقاء الحصول على الحياة . وكذا شقيقه الصغير ، إذ كانت تقوم بنفس الأعمال التي تقوم بها الأم في بيوت الأغنياء ، ووسط ذلك المناخ الاجتماعي . بكل ما يحمله من عوامل خاصة جداً ، ينشأ الصبي واعيا بكل ما حوله ، في حين تجد الأسرة الصغيرة المتواضعة في كل شيء ، حتى طموحاتها ، لاتركز على حياتها إلا في ضرورة تعليم الصبي ـ الابن ، وهو بطل الرواية الذي نروي أحداثها . كان لابد أن يطل منتظماً في المدارس ، حتى يعرف كيف يكلم الأوراق ، والذي يعرف القراءة لديهم يكتسب أهمية كبيرة . وسكان حي الصابر ـ او المستقبل ـ جميعهم ليس فيهم من يستطيع مخاطبة الأوراق . وغاية المراد من وجب العناد بالنسبة إلى الأم هو إحراز الصبي القدرة على القراءة والكتابة ، وعندئذ لابد أن يصبح «حنا» ، أو موظفا بالحكومة . وعلى الرغم من الفقر والفقر المدقع الذين كانا يحيطان بالأسرة ، لم يكن من الممكن أن يعبث بها ذلك الحلم ، الحلم بالأفضل ، مثلها مثل غيرها من الأسر الفقيرة في كل أنحاء الوطن العربي . فالحلم قائم وملحا وإن لم يكن واضحاً ومباشراً . ولابد أن يكون هذا الحلم مركباً ، فالتعبير لايكون إلا عن طريق التعليم ، الذي يمثل لدى جميع الفقراء وسيلة لعبور الفقر والحياة تدور كطاحونة بطيئة تحطم جميع أهالي المنطقة الذين يركزون همهم الأساسي في الحفاظ على حياتهم من أجل البقاء ، حيث لاطعام ولاعمل والبيئة وأنها كانت صعبة بحوائها حتى وصل الحال بالناس إلى مشاركة الحمام والحيوانات الصالة بحثا عن الطعام في المزابل بضواحي المدينة المجاورة ، في حين نسج وسط المستقبل الحيات والصفادع ، وكل أنواع الحشرات ، مع ظهور السامات التي تنمو بطريقة شبحانية على جوانب المستنقع ، فمثل أن تأمر الحكومة بردمه

ويهم الروائي في الرواية برسم ثلاث شخصيات أساسية هي «الفتى» ، «والأم» ، «والأب» ـ كانت الأم مناضلة للأب ، فهي متدينة ، تخاف الله ، وتحب الناس والفقراء عن اقتناع داخلي ، وليس خوفاً من الحساب في الدار الآخرة ـ وهي كثيراً ما تتألم

للآخرين ، على نحو جعلها تمتّ فى الإنس منّ الصغير تعاليم المسيحية ، والغير التغليديه ، مثل الحب ، واحترام الناس ، وحب الآخرين بغير حدود ، حتى دوحة التضحية من أجلهم . وما كان لهذه القيم أن تغرس فى نفس الصبى مالم يصاحبها من الأم سلوك يماثلها ، هل نحو يشعره بالطمأنينة الحياتية الخالدة لفكرة حب الخير ، النابعة من تضحية الأم للأب وللأسرة وللآخرين . وهكذا كانت فكرة الخير تنبع من ذلك المعين الكبير الذى حبدته الأم فى تضحيتها من أجل الآخرين ، حتى الاستشهاد بوصفها امرأة مسيحيه تؤمن بكل تعاليم المسيحية فى جوهرها البسيط . وكان الطفل الصغير يرى فى كل يوم كيف أن تضحية الأم للأسرة ، وعطاءها اليومى ، كانا يمثلان المصباح الذى يضىء تلك الحياة الناشئة الجديدة لتلك الأسرة . وبذلك تحددت دوحة اقتراب الطفل من الأم ، حيث كانت أمه أقرب إلى ذاته الداخلية من أبيه ، فهى الواحة ، والرحمة فى تلك الصحراء القفر ، ومصدر الحنان والطمأنينة وسط حالة التوحش العام .

وكان للأب ـ فى الرواية ـ شخصية محددة القسمات ، فهو لايتفاعل مع آلام الآخرين ، وهو شديد الإحساس بالاستسلام لقدره ، كما أنه غير محب للناس . وفضلا عن ذلك فإنه لم يستطع أو يحاول فى أية ساعة فى صروره توجيه عقله ونفسه من أجل تغيير واقعه وواقع أسرته ، وهو فى معظم الأوقات يبدو مستسلما لقفره وقفر الحى من حوله ، ولا يسعى نفسه إلا فى لحظات الشرب التى كثيراً ما كان يفقد فيها وعيه ، ويظهر فيها تمرده وسخطه على كل شىء حوله وهو لا يتوانى فى أى يوم عن الاستيلاء على عائد الأم وابنها من الخدمة فى بيوت الأغنياء من أهل القرية أو المدينة المجاورة ، بحجة أو بدون حجة . الأب ـ فى المستنقع ـ يمثل الأنموذج المتمرد ، لكن تمرده داخلى وذاتى ، فهو غير واعى عن قفره ، وهذا ما يجعله يتعايش معه فى صعوبة كبيرة ، وماعلمت أن يهرب منه ، إما بالفرار الدائم وراء سراب ، أو فكرة ، أو شخص يرين له الرحيل ، أو بالاستغراق فى الشرب حتى دوحة فقدان الوعى ، كما أنه لايكره زوجته أو أولاده ، ولا يكره أحدا من سكان المستنقع ، وإن كان لا يحب أحدا ، فهو دائم الانشغال بنفسه ، وبقضاء ساعاته فيما يروق له ويواءم مع دخائله أو ما تعود عليه .

والحق ـ فى الرواية ـ هو الراوى الذى يحكى حنامبيه الأحداث على لسانه ـ وهو يمزق دائماً بين حال أبيه الذى لا يعجبه ، وحبه لأمه ورغم سخطه على تصرفات أبيه السكير دائماً ، والغائب دائما ، فإنه لم يحقد عليه ، بل كان دائم التمثل لموقف الأم فى مواجهة تصرفات الأب الطائشة . ولقد حدد موقفه من خلال وعيه الفطرى المبكر بطريقة عفلانية ؛ فهو يكره تصرفات الاب ، لكنه لا يكرهه ، وإن كان ذلك قد أدى إلى اكتساله الحس النقدى الدائم لتصرفات الأب . ومن أهم الأحاسيس التى اكتسبها الصبى فى إطار الأسرة ، والتى لم يكن ليتناسها فى أية لحظة مثل غيره من الأطفال ، إحساسه العميق بأنهم فقراء معدمون لا يملكون شيئاً ، بل لا يساوون شيئاً . ولعل حنامبيه ، فى ذلك كان حاداً للغاية ، فالطفل ـ فو الصبى ـ كان يحمل فى ثنايا نفسه جميع مشاعر حنامبيه ، ذاته وأحاسيسه . وكان ذلك الإحساس المبكر دائماً بالفقر يحاور الشعور المادى إلى الماطق والمساحات الداخلية من اللاشعور ، التى كانت تنعكس على سلوكه التلقائى ومع ذلك فقد كان يسمو بداخله ـ دائماً . وفى الحالتين معاكس للإحساس بالفقر ـ شعور حاد وعميق برفض ذلك الفقر ، ويرفض حياة القهر والضائقة التى يسهم أبوه فى تأكيدها بعمل إرادى ، وبتصرفاته اللامبالية ومن هنا كانت تتوالد مداخل الطفل الصغير حالات من التوتر ، كانت تحدث لديه درجات متفاوتة من الوعى

ووعيا نصل الوعى بالفرد فى مثل هذه الحالات إلى أن يقف موقف الرفض للواقع كله ، من خلال الهرب منه بتجاوزه ، سواء كان التجاوز للداخل مثل الأب ، أو للخارج بالهرب من المنطقة كلها ، وذلك بتصيير الشاطئ والمهمه ، وما يتبع ذلك من تغيير للعادات ، حتى يتحقق التواؤم الذاتى المطلوب . ولا عجب فى ذلك ، لأن معظم أعمال الخدمة فى المدن يقوم بها المهاجرون من قفراء الريف والبلدان الأخرى

لكن الوعى وصل بالصبى فى الرواية إلى درجة التعاطف مع المظلوم ، ولعله أحس بالمسئولية تجاه الأم والشقيقة ، من خلال إحساسه بضرورة تغيير ذلك الواقع الذى يرفضه ، مع عدم اقتدراته له ، أو هروبه منه ، بل إن معظم تفكيره فى أحيان كثيرة ، كان من أجل التخفيف عن الأم والشقيقة حتى تجاوزا إحساسهما بالظلم ، وهو من أجل هذا ، وفى دروة الكساد الاقتصادى بعد إغلاق ميناء الإسكندرونه ، وما نتج ذلك من بطالة جماعية بين العمال من سكان المنطقة ، وتوقف حركة البيع والشراء ، وانعدام المواد الغذائية ، يقوم بالتدوب على تعلم أول مهنة عرفها الإنسان ، وهى مهنة الصيد ، حيث لم يكن هناك نقود ، وإذا وجدت النقود فليس هناك سمك أو مصانع لمادلتها ، ولم يكن أمام السكان إلا ماء المستنقع الملحة ، التى تمور فيها الرواسب والخشارات ، ومنها الأسماك . لذا كان تعلم الصبى للصيد شيئاً طبيعياً وليس غريباً عن تكوينه أو الظروف من حوله . وقد علمه ، أسيرو الأعور ، الصيد بطريقة بدائية من ماء المستنقع الراكد ، ورغم صعوبة المحاولة ، استطاع الصبى بعد فترة أن يحقق نوعاً من النجاح . وفى نفس الوقت كان الصبى قد تعرف على شخصية أخرى ربطته بالقضية الوطنية الكبرى ، وهو ، فايز الشعلة ، ، الذى كان أحد أقطاب الحركة الوطنية فى لمعلقه المستنقع ، فلقد رغم سكان الحى جميعا بعد أن نقل إليهم شعوره الوطنى وكانت المنطقة كلها مهددة باسراعها بواسطه تركيا

ووسط ذلك المناخ المستعر ، وبين جحيم الحياة فى المنطقه ، وفقر الأسرة المدقع ، والتناقض بين حال الأب والأم ، والوعى المبكر لأسرة الأعور ، وهب الشعور الوطنى الذى وصل عن طريق ، فايز الشعلة ، ، كان لابد أن يصقل شخصية الصبى الذى امتزج بداخله حب الخير بفكرة التضحيه المسيحية ، التى استقاها من سلوك أمه ، والتى كانت تمثل أمامه قمة مثالية ، مع صرورة تحميق العدالة للجميع ، وهى الفكرة التى اعتنقها بعد معرفته لفايز الشعلة ، ووجد أنها تتواءم مع جميع مدركاته القديمه ، وإحساسه بالفقر والعوز ، ووعيه فى تحاور ذلك ويتمثل الروائى على لسان الصبى

« كنت تعلمت منذ وعيت الوجود ، أنا فقراء ، وأن فقرنا لا مثيل له ، وتقبلت هذا الواقع ، ونقمت عليه ولشد ما تساءلت عن سبب فقرنا ، ولشد ما حاولت الوالده أن تقنعنى أن ذلك من الله ، غير أنا كنا نحب الله مثل عبرنا ، ولم نكن نؤدى أحداً مثل السيد وووحته ، والوالده تصلى كل ليلة ، فلماذا يعذبنا الله فقراء وأفقر من جميع الذين نعرفهم ؟ ! ،

ولعل الصبى يكون قد وجد فى أفكار ، فايز الشعلة ، الإجابات عن تلك الأسئلة التى كانت تتوالد بداخله . ومن ثم كانت أفكار ، فايز ، فى مرحله ما تمثل القاسم المشترك فى شخصيته ، بعد أن فهم أبعاد فكرته عن العدل والمساواة ، وبدأ يطبقها عندما واتته الفرصة ، وأصبح له دور على عمال المقهى الذى عمل به ، إذ بدأ يوزع عليهم من ، البقشيش ، الذى كان يصل إلى يديه ، وكان الصبى يرى نفسه فى أثناء عمله بالمقهى امتداداً للأم فى النفس ، بل إنه أراد أن يقيم جمهوريه صغيرة بذلك المقهى على أساس التضحية والمساواة بين الأبناء جميعاً ، وضد تصرفات الأب ، الذى يأخذ الجانب الآخر من الطرد ، من خلال نظرته العانية للحياه وللأسرة ، بعد كان تمرد الأب وسلبه يدفع بها قسره الحياة والواقع عن نفسه وأكثر من هذا أنه عندما وعى حركة الصراع الأكبر خارج أسرته بين سكان منطقه المستنقع من العمال والعاطلين ، واوتباط ذلك بالأطماع الأجنبية فى تلك المنطقة الملاصقة للحدوه التركية ، سرعان ما استغلب ذلك الوعى بطريقة مزدوجة نحو صفوف العاطلين والفقراء الذين يعلنون تمردهم على سلطة الاستعمار الفرنسى المواطئ مع الأطماع التركية .

وبذلك يكون الصبى الذى قارب سنوات النضوج قد عاش فى ذلك الحزء المتاعد من أرض الوطن جميع القضايا التى يعيشها الوطن مما يتصل بالمسألة الوطنية ، والقضية الاجتماعية ، على نحو أثر أمام عينيه الصغيرتين التناقض فيما بين موقف الأب المنغلق على الذات ، الشديد الفردية والأنانية ، ومواقف

الأخرين التي أثرت روحه بالطولات واخيال المشبوب .

ويقول الصبي :

«ولقد أملت ، والحق يضطرب بالنغمة على الفرنسيين ، ويمور بغضب على حالة البطالة والجوع التي تردى إليها ، أن أوى الوالد بدفعل بذلك ، ويخرج مع الخارجين إلى المشية لجمع قطع أشجارها ، أو تجميع في الليل سرا مع المجمعين ، ويثور على وضعه كالآخرين ، لكن أملي تحامت ، وظل الوالد على لا مبالاته . همه السكر ، والنساء في القرى التي يقصدها لبيع الخلوى .....» .

وكأن الصبي في أثناء إحساسه بضرورة انتماء أبيه إلى المجموعة يعرض نوعا ما من التطور لم يكن الأب قد وصل إليه . برغم فاقته وفقره . وكان وعي الأب مرتبطا كل الارتباط بوضعيته الاجتماعية . فهو مدة البطالة لم يتطلع في العمل في أحد المصانع ، بل إنه ظل حيا هامشيا . ومن هنا كان موقفه من تلك القضايا الحساسة في أبعادها ونشاكلها بعيدا كل البعد . ومنسما باللامبالاة ، برغم مشاركته لسكان المطعمة في إحساسهم بالقهر والضجر والحظر الذي كان يمنعهم بيع حمضها .

وكان لابد أن يسحر الثورة من الجميع ، باستثناء الفئة الهامشية التي كان يمثلها ذلك الأب . في الوقت الذي احس فيه الصبي الصغير بالبعد ما يدور من حوله فأخذ يعاني حب الحرية في نفس الصبي الصغير مع جميع المكتسبات المعرفية التي طرحها الواقع من حوله عليه ، فإن لم تتسع عوامل الصحو الحسي كاملة لديه . على نحو ولد لديه عادات أكيدة في إقامة ميزان العدل الذي كان قد اختل في «المستنقع» ، مشتركا مع غيره ممن حملوا عبء ذلك . حتى ينحفر المثل الأعلى الذي ظلت الأم الفضة تدعو وتصلي من أجله الليالي الطويلة . تحميه به من الأخطار المحدقة بالأسرة .

كل ذلك جعل يتداخل كيان الصبي الصغير شخصية أخرى ، جديدة بالدرجة الأولى ، لم تكن تقبل أنصاف الحلول ، فالرغبة في التغيير التحمت بذاته الخاصة التحاما عضويا ، متجاوزة به نظرة الأم المثالية وكان يذكي ذلك دوما لدى الصبي ، الإحساس الحديد بالحظر ، الذي كان مختبئا ، لكن الجميع كانوا يعيشونه ، فالسلطة ممثلة ـ ممثلة في الفرنسيين ـ بتعصبهم عنيفا عن احتياج الأنزاك للحدود وامتداد المطعمة ، تمهيدا للحظة المشؤمة من قبل السلطات التركية التي كانت قد فرضت اغتصاب «الإسكندرونة» من سوريا

إن رواية «المستنقع» التي كتبها «حاميه» بطريقة السرد السهيل ، تصح جميع الظروف وملابساتها العديدة أمام القارئ . فلقد رأى الصبي ـ الروائي ـ تلك الغربة وعاشها ، ووعى ارتباط أحزانها التعصبية بتعصبها بتعصب ، وصور ـ على لسانه ـ كيف تترك سكان المطعمة موتهم وأعراسهم التي لا يستطيعون نقلها ، عندما اجتاح الأتراك لواء الإسكندرونة ، وكيف شاوك الصبي أسرته في تحطيم سقف بيتهم الغريبتي ، الذي كانت الأم قد فرحت به فرحا كبيراً عند إنشائه بعد أن تحسنت أحوالهم ، اتقاء للمطر الشديد الذي كان يستمر عدة أيام .

ومن هذا نرى أن الكاتب قد قدم في «المستنقع» شهادات واقعية من خلال الوثيق التاريخي لطرف مهم من حياته وحياة المطعمة التي نشأ فيها من شمال سوريا ، في عمل روائي يمتزج في ذلك النوع المعروف بالسيرة الذاتية لحياة المؤلف

والملاحظ أن رواية «المستنقع» حوت شخصيات عدة ، ولكنها لاتبدو غريبة عما يأتي بعدها من الأحوال . بل إن القارئ سرعان ما يتذكر أنه لمح تلك الشخصيات في أعمال أخرى «لحاميه» . والفتاة بنت جميع شخصياته وأحداثه من حياته الخاصة . وعندما يقرر أن يكتب عملاً يتمثل فيه نوعاً من السيرة فلابد أن يمتد ذلك الشخصيات عاجزة من أنة أقنعه ، ودون أي حواجز فهي في السيرة تأتي على طبيعتها الأولى قبل أن تجري عليها الصنعة ماتجري من حيله وأساليبه الفنية ، ورأيناها في «المستنقع» شخصية تمثل شخصية «زينب» ـ تلك الفتاة التي تكررت في أعمال «حاميه» ، والتي تحمل في أحد بيوت حي الفقراء في المطعمة ، وريب في «المستنقع» لابد تحمل القارئ يستدعي «سونة» ، تلك الفتاة الجميلة الطيبة التي قتلت في رواية «بقايا صور» ، بل إننا نجد أن كلا من زينب وسونة متجسدة في شخصية المرأة صاحبة الثوب الليلكي في رواية «الشمس في يوم غائم» ، التي صورها في صورة موسى فاصله ـ قديسة ـ كانت تحمل أقدام الصبي الهارب من حمة الأسرة الحية المتقدة للحب ، إلى حضن فقرها بداخل ذلك الفضو الذي ملأته بالحب والحنان وسط ليالي الشتاء الباردة ، فكان الضوء في وجود الخبز أكثر دفئا من معروشات أسرته الحية التي تعيش في فقر كبير .

ولقد كانت زينب في «المستنقع» قديسة أخرى في نظر الصبي ، أحبها سمعة لمعظمها عليه . ولرقتها التي لمسها في نفسها وفي احتفائها به ، حتى إنه سأل نفسه ـ مادام ضوء الشعلة يدافع عن الفقراء ، وزينب فقيرة ـ لم لا يتزوجها ويرحمها من فتك أهلها بها ، أو لم لا يرحمها من الموت المفاجئ ، ودفنها معدداً على أهلها

كذلك يلاحظ القارئ في «المستنقع» شخصية أخرى كثيراً ما تكررت في أعمال «حاميه» ، وهي شخصية الفاضل الثوري الذي يسبح ضد التيار ، وضد المألوف ، ويدعي يريد تغييره إلى الأفضل وفي المستنقع شخصية «ضوء الشعلة» ، وهو أيضا ليس غريبا ، فلقد تحداه وعشنا ساعات هروبه ومعاناته كما عشنا آواءه في رواية «الثلج يأتي من النافذة» ، حيث كان مقعداً بشخصيه ياسر أو جليل . كما كان في رواية «الشمس في يوم غائم» سواويا وبناء الخلاق

ومما يجدر ذكره أنه إلى جانب ثراء المستنقع بمثل تلك الشخصيات التي وحدناها مقنعة في أعمال أخرى ، فإنها اغتنت بقاموس «حاميه» الذي اعتدناه لديه والذي يعود به إلى المفردات منسجمة وذلك يتضح من مشيهاته واسعا ابه ـ بل إنه يتضح من «العالم الداخلي لأبطاله» ـ مثل الأم ـ وتطورها لدائما كمتصحة دائما . ومن العداسة التي يصفها على أبطاله لدى يحبهم ، مثل «سونة في «بقايا صور» ، والمرأة في «الشمس في يوم غائم» . ويبدو في رواية «المستنقع» . فهي دائما صحبه برغم قسوتها ومثاليتها وعدوبتها

وثمة ملاحظة أساسية ومهمة ـ لعل هناك من ينفق معنا فيها ، خاصة بعد التعرف على ما قدمه «حاميه» في أعماله حتى الآن أو في معظمها ، وتتمثل هذه الملاحظة ـ التي يعدها بعض الناس دون بعض نقيصة في عمل الروائي ـ في الحضور الدائم للأديب في أعماله في معظم الأحيان . ابتداء من «فارس» في «المصابيح الزرق» . وحتى الطروسي في «الشراع والعاصفة» ، والخلاق في «الشمس في يوم غائم» حتى رواية «المستنقع» . فهو يضع دائما وراء البطل ، وحبيبه تضع وراء البطلة التي نصغي عبرها الكثير من القداسة الممزوجة بالدسم الدنيوي . لكنه دسم قدسي ، تدفعها الظروف نحوه كحطيئة كبرى لابد منها . لكن جوهرها الشرعي دوماً ما يظهره الروائي إنها مومس لكنها ليست قبيحة . بل تحمل في داخلها قلب العذراء ، وإيمانها الكامل بالقدس والقدو والمصيب يرسم حولها هالة من القداسة والجمال المسحي .

وذلك هو ماتحسه القارئ ـ دائما ـ بعد متابعته لأعمال «حاميه» وحتى عمله الأخير «المستنقع» .

وفي النهاية ـ فإنما يطالع الروائي دائما موجودا في الرواية ، فهو الروائي الذي يقدم أفواقه الخاصة كي تكون وثيقة ضد نفسه أومعهم أو ضد أبطاله أو معهم ، بلا أفضلية أو حمل نية . ولا يسعنا إلا الإعجاب بالمستنقع ، بوصفها رواية لم تأخذ شكل السيرة التقليدي . وهذه في حد ذاتها تحسب لحساب بوصفها روائيا قريبا في حمله ، استطاع جرأة أن يتناول الأحداث الخاصة والشخصية ، بعد أن تخلص من جميع الرواسب الذاتية ، وتجرد من نفسه ، وتوحد بالحقائق الخاصة التي أسهمت في تكوين وعيه . ولعله في ذلك كان مستعيداً لآلام الذات الذاتية ، التي كانت تستعيد وجودها القديم مع كل موقف أو فكرة أو شخصية دون ما حمل . فكانت أبعادها: توثيقه على الواقع الاجتماعي والسياسي في الإقليم الصغير الذي ضاع في فترة تلاحمت فيها جميع الظروف ضد إنسان تلك البقعة العزيزة من أرض سوريا العربية .

الصبار

تأليف: سحر خليفة

عرض: علي شلش

«عمرته غمامات الصور فى مرتفعات العاصفة الحلبية بعير ذكره تما يستطره وراء الخسر...

«والغمامات الخضر تتلاحق أمام ناظريه ، بيما كانت الأعشه الخريبة ترتعش ، والصوت ينادى كما لو كان مطلقا من قعر الوادى السحيق . لماذا الشمس الخريبة .. «لماذا توحما الأغانى الحزينه ؟ «لأما شعب رومانسى النزعة ؟ ولم يكن هو رومانسيا لم يعد كذلك ، او هكذا مات يعتقد كيف يوصل إلى هدى النتيجة ؟ تدرب طلقات رحف على البطون شد البطون ويصبح الإنسان لا رومانسى الفعل والمنطق . وتتلاشى الأحلام الفردية . ويصبح بطلقة فى عداد طلقات . وقد تدعكه النحارب أكثر فيصبح صاروخا صاروخا موجها هذا هو المنطق» .

بهذه الفقرات المختارة من أول مشهد فى رواية «الصبار» نصبح سحر خليفة فى مواجهة تمهيدية مع أحد محاور روايتها ، وهو محور يمثله «أسامة» ، ذلك الفتى الفلسطينى الفدائى الذى عاب عن موطنه فى الضفة الغربية نحو خمس سنوات فى أعقاب هزيمة ١٩٦٧ .

لقد عاد أسامة إلى نابلس التى انتقلت إليها أمه ـ بعد وفاة أبيه ـ لتكون على مقربة من أهلها وإخوتها عاد بعد جولة فى بلاد البترول العربية وقد قر قراره على أن يكون طلقة أو صاروخا ـ إذا لزم الأمر ـ فى رحم أعداء أمته . ومع أنه كان فعل رحيله شاعرا رومانسيا وسالما فقد تخلص عن نفسه كل ذلك ، وتسلح بحصص الثورة والمقاومة المسلحة وهاهو ذا قد عاد ليعمل من الداخل وطوال الطريق من عمان إلى نابلس حلس فى سيارة الأجرة مع غيره من العائدين وقد شغل نفسه بوطنه المسلوب ، وبهؤلاء الذين تحيطون به فى السيارة ، ممن لاتشغلهم سوى أحلام الهروب من التعذيب الإسرائيلى والامتحان عبر الإنسانى الذى تخربه سلطات الاحتلال عند الجسر الفاصل بين ضفتى الوطن الواحد وعند هذا الامتحان الذى لايكرم فيه الإنسان نأى معى يرداد ألم أسامة وفداحة شعوره بمأساة أهله ، بل إن امتحانه هو نفسه يتضاءل بالتحقيق تلو التحقيق عن سبب عبوره وسر عودته وحين ينتهى ذلك الامتحان يترك أسامة إلى أحضان المدينة الصغيرة العريقة متلقيا سلسلة من الصدمات غير المتوقعة . لقد تغيرت أحياءات الناس ، وكثر المال فى أيديهم ، وتعددت مطاعمهم ، وتحول السلم الطبقى للمجتمع فصار العالى واطئا والواطئ عاليا ، وتكدست المصانع الإسرائيلية أمام الحوانيت ، ولم يعد ثمة مايشعر الإنسان بأن البلاد فى حالة احتلال سوى دوريات الجيش وأطلقه هذه الصدمات بسؤال صاح به فى «عادل» ابن حالته ، الذى كان أول من لقبه «احتلال هذا أم احتلال ؟»

«ولم يجب الشاب الطويل ، وابتسم بصبر ، وأخذ يردد كأنه نفسه ، وأسامة يلح عليه بسؤاله .

ـ وأنت ياعادل ماذا تعمل ؟

ـ أطاطئ للحياة!

وكانت هذه الصدمة أخرى للمواعيد الذى جاء هو نفسه ليصدم هؤلاء المطأطئين للحياة . أما أمه فوجدها كما هى . الغريزة الطيبة المتوكلة ، التى لاتفكر إلا فى تربيته من أجل حالته . وأخته «نوار» ، شقيقة عادل وأما حالته نفسه فرحل مرهق بالكلى ، ملازم للفراش وللمصحيين الأجانب الذين يترددون عليه . بل إن بيارة البرتقال التى تعيش عليها الأسرة لم تعد كما كانت ، فقد هجرها عمالها ، واجتذبتهم الأجور المرتفعة فى مصانع تل أبيب . وهاهو ذا حميرها المحور يصبح فى أسامة عجبا عن سؤاله الملح «هذه الأرض لمن» يقوله «لصحابها ياأحمدى» ، وأنت وعلان ليش ؟ أنا ياسيدى أجير ، طول عمرى كنت أجير ، لا لى أرض ولا ماجبرون ، رايق كان أجيرا ولم مرله . ومادامت الأرض مش أرضى ولا أرض شحادة تموت فيها ليش ؟ لما منها من الخروج ماحدش سأل عنا ، والساعة بفتوا نسألوا عنا ليش ؟» .

هذه رؤية عميقه تلخصها عبارة «ما باليد حيلة» ، وتكشف محورا آخر فى محاور الرواية ، ولكنها رؤية استسلامية فى الوقت نفسه ، لايقبلها المحور الآخر الذى يمثله أسامة ، وقد توقف على هذه الرؤية الاستسلامية كثير من ظواهر الانحلال فى رأى أسامة ، مثل التعارن مع العدو ، والعمل فى مصانعه ، وربع شعار «العين بصيرة واليد قصيرة» .. حتى عادل الذى كان يمثل لدى أسامة أملا كبيرا ، أصبح يعمل فى مصنع إسرائيلى وهجر البيارة ـ بعد هجرة عمالها ـ حتى يطعم نفسه أولا ـ على حد قوله ـ وماكينة تطهير الكلى التى يعيش عليها أبوه وليس عادل وحده هو الذى يعمل فى مصانع تل أبيب ، فمعه زهدى وأبو صابر ومئات غيرهما . «ولكن لا بأس . البيرة الإسرائيلية خير من الطوع» كما قال أبو صابر ، الذى قطع المنشار الكهربائى أصابع يده فلم يمنعه المصح ، لأنه يعمل بلا إذن عمل . بل إنهم جميعا يلاقون أبشع أنواع التعرقة فى المعاملة . ولايجدون بديلا آخر سوى الحمير ، مثلما فعل عادل ، أو الاستسلام ، كما فعل الباقون . وهم ساخطون على الحكومات والأموال العربية التى لا تجدهم . وينعتون الثوريين من أبناء وطنهم خارج الأرض المحتلة بأنهم نسوهم ولم يعودوا يعنون موضوعهم .

وهنا يحاول أسامة أن يدفع عادل أو زملاء إلى الثورة على وضعهم ، ولكن الأسابيع «ولما تستطع أسامة بعد أى من محطاته ، فلا هو يستطيع

الوصول إلى عادل ، ولا هو قادر على القيام بمهامه السرية ».وبدأ يصارع مايراه صراعا داخليا مريرا : وماذا يريد هؤلاء ؟ . أن يعيشوا الرفاهية فى ظل الاحتلال ؟ أهذا مفهومهم للوطنية والقومية ؟ وزهدى اللعين يعرف بأن كلمة عراقيم تعنى لصاً عذراً وحزيرا اس فواد . ورغم هذا ماوال يعمل هناك ويدافع عن نفسه بالشتائم . والبديد الوحيد الذى يذكره هو الهجرة أى جهل ! يجب أن ينطق زهدى وشحادة وأمثالهما درسا لاينسونه فط » .

ثم تتم المواجهة بين هذين الحوريين اللذين يمثلهما أسامة وابن خاله عادل ، حيث يختلف المفهوم والمنطق ويدور هذا الحوار :

هتف (أسامة) منشج :

- لا أصدق . لن أصدق ، لا أصدق بأنك تسببت للبلد والاحتلال .

- أنا لم أنس البلد ، بدليل أنى لم أتركها . وأحس أسامة بالطعنة تخترق صدره .

- أنا لم أترك البلد إلا لفترة قصيرة وهأنا أعود كما ترى . لو كنت نسيتهاماوحصت
ابتسم عادل وألقى قنلة جديدة :

- معمت من العمه أنهم طردوك من هناك . أصحيح هذا ؟

توقف أسامة وضرب صدره مقصمته

- تقصد لولا أنهم طردوني من هناك ماعدت هنا ؛ أليس كذلك ؟ قل لاتصمت . أليس هذا ماتقصد ؟

- فسر كما شئت .

- تقصدى الوحيد هو أنكم تخلفتم عن الركب الثورى . الناس فى الخارج يلاحقون هذا ويكتبون عنه .

- يكتبون عنه ؟ دعهم يلاقوا ما يلاقى وسنرى أى الأمراض سيظهر

- لا . أنا أقصد الآخرين . أقصد باسنا نحن .

- عن أى ناس تتكلم ؟ عن العاربين فى الكويت والطهران ودول الخليج ؟ دع هؤلاء يساهموا فى تمنيع الصفة والقطاع فنرك العمل هناك عورا . ولكنهم لن يعملوا . أتعرف لماذا ؟ لأن أى واحد منهم لن يخارف ببعض ماله ، ويريدون منا أن نتحمل عبء الخارمات والتصحية بكل شئ وحدنا .

- نعم .يجب أن نفعل هذا ، فنحن المسئولون عن الصمود أولا وأخيرا .

- وإذا حمنا فكيف نصمد ؟

- الخوج بمحر الثورة لماذا تبتسم ؟ هذه نظرية معروفة . ألا تفهم ؟

- والناس الذين تتكلم عنهم ، ماذا يفعلون ؟ يجوعون ؟ ياحريرى هؤلاء يكدسون الاموال ويشترون الأسهم والعقارات فى بيروت وأوربا . وأنت ، لماذا تركت البلد بعد الاحتلال عورا ؟

- لم أستطع احتمال الوضع . لم أستطع رؤيتهم يسيرون فى شوارعنا ويتبكون حرمة البلد .

- عظيم . تمتاز . رائع . هذا هو عين الصمود .

- أنت تتكلم بنفس الأسلوب الحاقد الذى يستعمله وهدى وشحادة ومباع الحبر ولم يبق إلا أن تعيرنى بالسطلون والقميص المكوبين .
تفحصه عادل ملبا ولم يعلق . ثم انفصل عنه واتجه نحو ذكان بائع الكحول » .

لقد أصبح التناقض واضحا وصاوخا بين الحوريين ، ولكنه فى الحقيقة تناقض سطحى ، فتحت هذا السطح الصاوخ يتحرك الحورالثالث فى الرواية ، محور الاحتلال والعدو المقيم ، الذى يهدى التناقض ويحركه طوال الوقت ، بل يكتوى بنار تصرفه . سرعان مايعمل رفاق أسامة ويهجرون الموقف على أطراف المدينة ، وينتهى الأمر بحظر التجول ، وهدم البيوت ، وعليان الجميع بما فيهم الصبة الذين يقبض على بعضهم ، ويزج بهم فى المعتقل ، ومنهم باسل شقيق عادل الأصغر . وسرعان أيضا مايستغل العدو وهدى الذى خطف ولده مثلما خطف باسل وينتهى الاستدراج بمعركة دامية بين زهدى وزملائه العمال من جهة ، والإسرائيليين فى مقدمتهم من جهة أخرى ويكون من نتيجتها أن يعتقل وهدى الذى تصل النغاء على الصخرة .

وهكذا توصلنا الرواية إلى أحد مظاهر الواقع الفلسطينى المر فى ظل الاحتلال الإسرائيلى ! وهو مظهر بصمته المعتقل والاعتقال . ولكن المعتقل دائما سلاح ذو حدين فهو وسيلة أمنية من جهة الدولة ، وهو أيضا وسيلة للتربية السياسية وإعادة النظر فى الأمور من وجهة ضحاياه وخرجيه . فى المعتقل نشأ باسل الصبى المدلل نشأة جديدة ، وتغيرت مفاهيمه ، وأعاد لبلعب دوره فى المستقبل . وفى المعتقل أيضا تغير زهدى وأصبح مثقفا يطلب الكتب من زوجته بدلا من الطعام . وحين يفرج عن باسل يضم على الفور إلى أسامة ويعمل معه سرا ، ويؤيده علانية . وحين يفرج عن زهدى يكون قد صار سياسيا بساويا فى آن واحد ، أكثر وعيا وحذقا وحذوا ، ولكنه يستمر فى البحث عن عمل كعمال العدو ، مثلما استمر عادل الذى اضطر طوال فترة اعتقال أقاربه وزملائه فى مساعدة أى صابر المعتقل فى الحصول على تعويض من الشركة الإسرائيلية بالطرق القانونية .

وتحس الصرصة لأسامة كى يتاوس شيئا من خططه حين يتوقف فى الحى ضابط إسرائيلى كبير مع ووجته وابنته لشراء فاكهة . وهنا ينقض أسامة مثلما يطعن الضابط فى عنقه بحجر ثم يحس ويتكهرب الموقف ، ويستعد الجميع لمحمة إسرائيلية جديدة . وفى الوقت الذى تحل فيه المحمة يبيت أسامة وأمه ، يكون هو فى الجبال مع الرفاق يدبرون لعمل جديد قديم . عند عاد أسامة إلى الأوضى المحتلة ، واصطدم بأهله الذين يتعاونون مع العدو بالعمل فى مصانعه ، وحاول أن يفصيهم عن ذلك بالحسنى ولكنه لم ينجح ، فكان أن مر . نسف الأوتوبيسات الإسرائيلية التى تنقلهم إلى المصانع حتى لو راح فى عملية النسف عادل . أستاذه وصدوقه فى الزمن المفقصى ولكن عادل فى ذلك اليوم الموعود كان قد ذهب مع أبى صابر فى شأن من شئون التعويض المسروف ، وحل محله زهدى الذى أصيب بشظية فى كتفه . ولكن نطاق المعتقة اتسع بين أسامة ورفاقه والسلطات التى هبت على الصوت إلى الموقع . وفجأة يتحول زهدى إلى صف أسامة ، ولكن الاثنين يقعان فى النهاية فى قبضة الرصاص والموت

وسرعان مايعتقل باسل مرة أخرى على أثر اعتقال إحدى خلايا مجموعته التى يقودها أسامة ، وسرعان مايداهم العسكر بيت الأسرة فإذا هم يعثرون على أسلحة ومنشورات فى قبو البيت . ويتأهب الجميع لاستقبال الفرج القادح ، فقد تورطت السلطات نسف البيت وتشريد أهله . وفى يوم النسف يأتى الناس من كل مكان لمساعدة الأسرة المنكوبة ، التى ينقل عميدها المريض بالكلى إلى المستشفى فى الوقت نفسه . ويمضى الوقت الحدد قبل النسف بطيئا وكئيبا ومثيرا ، والرجال يعملون فى نقل مافى البيت من صروريات ، وعادل قد استيقظ بداخله فجأة وعى حديد شاسى معه نقل والماكينة ، التى يعيش بها أبوه ، وكأنه يريد أن يلقى من على كتفيه لأول مرة ـ بعد الاحتلال الأخير ـ عبوديته لأبيه وماضيه . ثم ، انفجرت الألغام . وتزعزع السماء وبدأت الحجارة تتساقط من السماء . واطلقت زغرودة . وغرودتان . عشرة عشرة . ، وهكذا بعين عادل ، ونسرى بداخله ، وعشة الفرد والقمة ، ، والرعبة فى البدء من حديد . ويعد أن انتهى كل شئ دمنى صامتا . واخترق الشارع الرئيسى فى صدر المدينة وكان الباعة ينادون : عراوى ياسمك . باقاوى باردقان . ريحاوى بامور . وصاجات بالع السوس والخروب نوفع أنغاما راقصة . وبائع الخرائد ينادى : القدس . النصب . الصخر . كبستجر يشير نحل الفضية . وفريد الأطرش مازال يغنى يوم مولده الشقى والناس يشترون خبزا وحضارا وفواكه » .

بهذه الباتوراما الدرامية السريعة تنتهى رواية « الصبار » وقد فتحت الباب على اتساعه أمام الأمل فى بناء جديد يحل محل البناء القديم المهار ، بناء من العلاقات الاجتماعية غير المهزوزة أو المضطربة ، يشترك فى بنائه الجميع ، وبناء آخر من العلاقات السياسية يتحدد فيه الأعداء فى الداخل بالأعداء فى الخارج صوب

هدف واع واحد ، وبناء ثالث من العلاقات الاقتصادية يقوم على الإنتاج الدائم والرفاهية بالاشتراك لا بالاستلاب . أما ذلك « الصاو » الذى يسمو وحيدا ودانيا فى الرمال فإنه هو إلا ومر لم تصرح به الكاتبة بالطبع ، ولا هى ذكرته فى السياق أو على لسان أحد ، وإنما سلمته للعنوان ، وتركت للقارئ أن يحسه وأن يدركه . ومن خواص الصاو أنه جاء فى لحظة من الصبر وشدة الاحتمال ، وأنه نبات مشوك السطوح مر المذاق ، لكنه مغيث عند الحاجة فى الصحراء . فإذا حفرت تحته وجدت الماء والرى ، وإذا شققت السطوح بمراوغتها وجدت عذاء مختلف المذاق . وكأن المؤلفة تريد أن تقول كل هذا عن شعبها المكافح الصبور الصموم .

• • •

إن الرواية فى أوضح مظاهرها وأهمها رواية قضية ، والقضية سياسية ، ولكنها ليست قضية فردية بأية حال . فهى تتعلق بشعب بأسره ، إن لم تكن تتعلق أيضا بأمة ينتمى إليها هذا الشعب . ولعل القضية تكون قد اتضحت من تحليلنا السابق للرواية . والرواية — فى مظهر آخر من مظاهرها المتعددة ورواية تسجيلية ، تسجل فترة تاريخية بعينها من حياة الشعب الفلسطينى فى الأرض المحتلة . وليس علينا ولا علينا — أى حظر من التسجيلية . فالص بأسره تسجيلى تعنى من معانيه . والرواية أخيرا — وفى مظهر ثالث — رواية شخصيات وأحيال عبر ثلاثة أجيال تتعايش ، تختلف حينا وتتفق حينا آخر ، ولكنها متصلة الأسباب فى النهاية ، يأخذ كل منها الآخر ويعطيه ، حتى وإن لم تربطه بالآخر وشائج دم أو نسب : الجيل الأكبر سنا (يمثله الأب والأم والخالة) وهو أقرب إلى عدوه الحركة وواقعية التفكير الضيق ، ولكنه حاد عند اللزوم ، مثلما احتدت الأم (أم أسامة) على جنود الاحتلال وهم يحبس منادفهم ، واحتد الأب (أبو عادل) على ولده الصغير باسل بسبب جرأته وعدم انضباطه فى ذهنه . والجيل الأوسط أو جيل الشباب (يمثله عادل وأسامة وغيرهما) وهو الذى يتحمل العبء الأكبر دون الأحيال الثلاثة ، ويخطط للمستقبل ، ويبعد عند لحظات المصير . والجيل الأصغر أو جيل الصبا (يمثله باسل وتوأم وليد) وهو أقرب إلى الحماسة منه إلى الوعى ، ولكن الوعى يحل فى أفراده بالتدريج ، وبفعل الواقع تعلمه أكثر مما تعلمه المدرسة ، والأمل فى استمرار، يتزايد ويسمو بصبره .

وهذه الأحيال الثلاثة هى الإطار العام الذى تتحرك فيه شخصيات الرواية . وهنا نلاحظ أن الشخصيات — على كثرتها وتنابها — تتميز مما تتميز به الأحيال الثلاثة نفسها من اتصال وتفاعل وحركة حتى فى أشد حوانبها سلبية وضياعا . كما تتميز بأنها شخصيات ممثلة متعددة الأبعاد فى مجموعها ، تكاد تكون متساوية الأدوار حتى ليقل العارف بين الرئيسى والثانوى منها من فرط امتلائها وحيويتها . وقد ساعد على ذلك بالطبع تصور الكاتبة لموضوعها ، وطريقة رسمها للشخصية ، وهى خاصية تميزت بها رواية « لم تعد حواوى لكم » التى سبقت ظهور هذه الرواية لسحر خليفة . وربما ساعد عليه أيضا تكنيك المونولوج الداخلى الذى استعانت الكاتبة بذكاء فسر لها الكشف عن الكثير من معالجين شخصياتها .

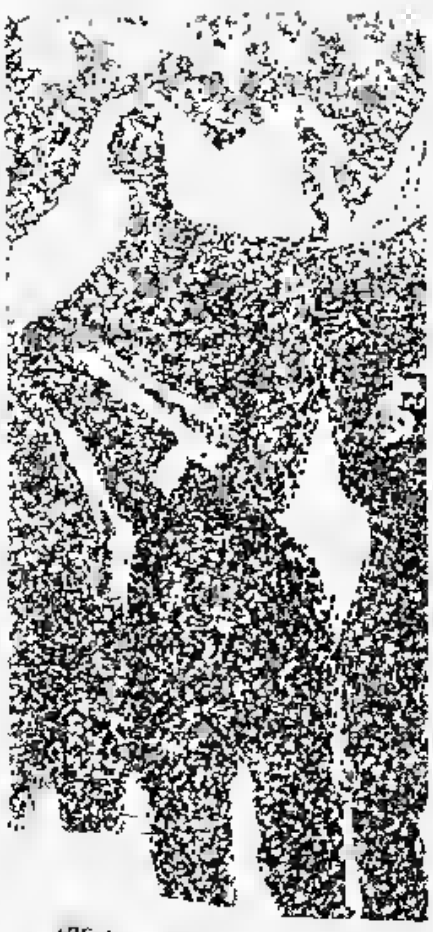
ويتصل بتصور الكاتبة لموضوعها وطريقة رسمها للشخصيات جانب آخر افتقدته روايات عربية كثيرة كتبت فى فلسطين أو عنها تحت وطأة الاحتلال . فكثيرا ما يؤدى مثل هذا الحزن العام بالروائى إلى معاداة عدوه من حيث هو نوع من البشر ، أو إلى سلبه إياه كل مايربطه بالبشر من خصائص . ويهبط وسم الشخصيات فى مثل هذا الجو واسما بين مكى البعد الواحد أو توزيع الأبيض والأسود توزيعا أحاديا بين الوطنى والعدو . وهذا ما وعته هذه الرواية حين انطلقت من مفهوم إنسانى بحت ، لا يتعارض أولا وأخيرا مع المفهوم الوطنى . فى أحد مشاهد المعتقل جاء طفل عمره خمس سنوات من سوريا مع أمه لزيارة أبيه المعتقل الذى تركه حبنا فى بطن أمه ، وانطلق الطفل ببراءة شديدة منحها إلى وهدى ليسأله : « أنت بابا ؟ » وضغطت السجانة من يدى زهدى وتلعثمت الكلمات فى فمه ، وفهم أن الطفل ابن زميله السورى المعتقل ، فاختصه وبكى بحسرة ، وتأمل الحديدين الواقفين على الباب فإذا بهما يبكيان أيضا ، وراح لاشعوره يحدثه : « تبكيان ! أنتما تبكيان ! كل مافيهما من وحشية وتعذيب داخل حدوان المرتزقة لايبكيهما . ويبكيهما طفل لاتتجاوز الخامسة ؟! » ومرة أخرى يتكرر هذا المشهد الإنسانى فى مشهد قتل أسامة للضابط الإسرائيلى . فقد بدأ المشهد بأم صابر وهى تتأمل ماكهة لاتقدر على شرائها ، فى حين جاء ذلك الضابط مع زوجته وابنته ليشتروا مالاتطيقه المرأة المسكينة التى شرعت فى صب حقدها عليهم . ولكن حين سقط الضابط وتناولت ابنته فاكهتى ساقاها ، خلعت أم صابر مدبلها عن أصبعها « دون وعى وحلقت به المحذرين العاريين ، وتمتمت وهى تحنى فوق الصبية المغشى عليها .. ياحسرتى عليك ياستى » . ثم مدت يدها نحو المرأة المولولة بالعبرية وواسنها بلمس كتفها مرتين قبل أن يصعرها الهول للانصراف . ثم ينتهى المشهد نفسه بهذه الصورة : « وألفت المرأة الإسرائيلية رأسها على كتف عادل مهمس بحنف . سيدر . سيدر (أى لا بأس) ورش ماء على وجه الصبية فتحركت . وصاح به أحد المثقفين . — سيبك منهم ياعادل . سيارات الدورية جاية

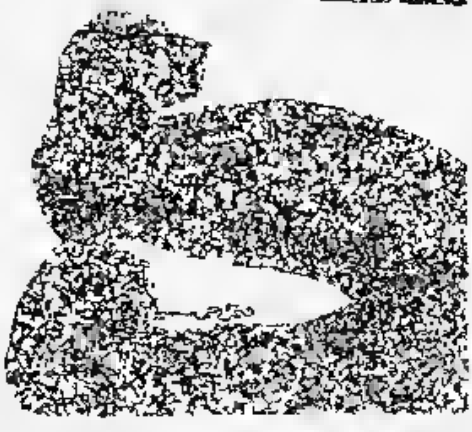
ثم يلتفت للمحقرين . اتجه نحو القتيل . أمسك بيده ، بحس نبضه وصاح به آخر وهو يشده من كتفه .

— الدورية جيبك منه لحرير مش شايف نجومه !

ومد عادل يده نحو النجوم انتزعها ألقى بها على الأرض . حمل الصبية على كتفه ومشى فى عرض الشارع الخالى والمرأة الباكية تتبعه بصمت .

أما النجوم التى انتزعها عادل من كتف الضابط فمعنى هنا ومرا ذا دلالة فضلا عن إنسانية الموقف فالنجوم تمثل لعادل السلطة والبطش والعدوان وهو





حين يترفعها فيه جميل واصفه إلى بشر عادى يعانى مثلنا معاناتى سواء . وعندئذ يتعامل معه فيحمل اسمه ويتقدم وجوهه بدفع العطف الإنسانى

غير أن هذه المواقف الإنسانية الثلاثة التى يبنى فيها الإنسان عدوه ويعامله كما يعامل نفسه ، لم تفحم على سياق المشاهد . أو تأت لإثارة العواطف ، وإنما جاءت بشكل طبيعى نابعة من تطور الأحداث والشخصيات معا .

ونحن جانب آخر يتصل بتصور المؤلفة لموضوعها وطريقة رسمها للشخصيات ، وهو جانب اللغة . فى روايتها الأولى « لم يعد جوارى لكم » كانت لغة الحوار هى الفصحى . أما فى هذه الرواية فلغة الحوار ـ كما لاحظنا فيما اقتبسناه من فقرات ـ هى اللهجة الشعبية . ولكنها لهجة شعبية خضعت للصقل وبعض التعديل ، بتحذف بها أشخاص الرواية فى طواعية ونلقائية ، وهى تشكل مستوى لغويا قائما بذاته ومع ذلك تخلق الكاتبة مستوى لغويا آخر فى الحوار حين تنطق بعض الشخصيات بالفصحى وتجرى له مسافة طويلة كهذه التى مرت بين عادل وأسامة . والمغزى هنا هو أن المتحاورين مثقفان . فإذا أخرجا ذلك مبررا لم يعد بعد ذلك ما يبرر حوار العامة بالفصحى كما حدث فى كثير من المواقف الأخرى ، حيث تبدو اللغة غنائى عن الضبط والتنطيع . وبتصل باللغة هنا كذلك ما لجأت إليه الكاتبة حين مزجت شتائم العامة إلى الحوار بفلا حرجا ، بكل ما تحمله هذه الشتائم من بذاءة وسوقية . والمبرر هنا هو أن العامة يتحدثون ويشتمون هكذا ، فكيف نطلب البذاءة ونعقدها دلالاتها ، وكيف نجرى على لسانهم شتائم لا يستخدمونها ؟ إذا أجزنا ذلك ـ وكثير من الآداب يجيز ـ فلم نجد أيضا ما يبرر هذا الكلام وترك الفرصة للقارئ كى يكمله بذكائه . ورغما تساءل : لماذا لم تختر المؤلفة مثل هذه الشتائم وتدع للقارئ فرصة فهمها ؟ إن لغة المؤلفة تتميز بالرشاقة والشاعرية بشكل عام . وباستثناء القليل من الأخطاء (مثل . وحال صحيحين أو هل فى ذلك حرجا) تتمتع لغة المؤلفة بحصيلة طيبة من المرونة والطواعية فى استخدام اللغط وتركيب الجملة

وإذا كانت هذه كلها من عناصر البناء الروائى فماذا عن البناء نفسه من الخارج ؟ ماذا عن الشكل الخارجى لهذا البناء ؟ لقد اختارت المؤلفة شكل البناء التقليدى فى أحدث أطواره ، أى التسلسل الزمنى للحدث ومتابعة تطوره من البداية للنهاية فى سلسلة متعاقبة من المشاهد (٣٤ مشهدا) التى تؤدى دور الفصول . فالمشهد الأول يبدأ برحلة العودة التى قام بها أسامة لأوضه وأهله . وبعده تتوالى المشاهد مع ماليس وأهلها الخيطى بأسامة حتى آخر مشهد بتم فيه هدم دار عادل . وهكذا تسير علاقة المشاهد على أساس السبب والنتيجه ، أو الفعل ورده . وكلها قد تولد وتكاثر من المشهد ـ النواة ، أو المشهد الأول . ولاعتبار على ذلك بالطبع ، فالشكل التقليدى للروايه العالمية قد تطور كثيرا ، واتسع لكثير من مستحدثات الأشكال العصرية ، مثل تيار الشعور والمونولوج الداخلى . وهو ما أفادت منه الكاتبة بلا شك ، وهو أيضا ما طورته بموهبتها الخاصة ، وتقدمت به على روايتها الأولى التى حرصت فيها على الشكل التقليدى أيضا ولكن ربما فاتها فى أثناء تتبعها للشخصيات أن تتابع فى مشهد الشاب الصغير فى المعتقل شخصية ابن زهدى الذى يبدو أنها نسيته تماما . ولو كانت قد ذكرت القليل عنه لما زاد المشهد أو نصحم . وحتى لو كان الصبى معتقلا فى مكان آخر عند كان الشكل التقليدى وفاءه ـ من جهة أخرى ـ على كتفى الراوى ـ الإله الذى يعلم خاتمة الأعين وما تخفى الصدور ـ عادوا على إسعافها فى هذه النقطة ، وكذلك فى نقطة الغموض الذى أحاطت به أبا عادل ، فلم نكتشف لنا عن حقيقة نشاطه مع وتربه من الصحفيين الأجانب . وربما فات المؤلفة أيضا أن المشهدين ٢١ ، ٢٢ كان يمكن أن يتحدا فى مشهد واحد ، لأنهما موصولان فى المكان والموضوع والمكان هو المعتقل الذى جمع الشاب الصغير ، والموضوع هو التحول الذى حدث لشخص ماسل بين وملائه من المعتقلين

وربما فاتها كذلك أن تعيد ترتيب مشاهد الاعتقال الخمسة (٢١ ـ ٢٦) بدلا من توالبها وتسلسلها عبر صرووة حتمية للتوالى أو التسلسل ، ولا سيما أن ماسل كان فى معتقل ورهدى كان فى معتقل آخر ، ولم يربط بينهما أى رابط ، فصلا عن أنها خرجت بالمشهد التالى (٢٦) إلى الحياة بالإفراج عن ماسل ، فى حين يتوقع القارئ أن تخرج بالمشهد إلى أسامة الذى غاب طوال ستة مشاهد .

غير أن هذا كله فى النهاية إنما يشكل نوعا من اهتمام الى يعتبرها استيعاب الكاتبة موضوعها ومقدرتها الكبيرة على ملاحقة أطرافه وبراعتها فى التعبير عنه بشكل هى حسبل

* * *

أذكر فى حديث بى وبين سحر خليفة بمدينة أبوا الأمريكية قبل سنوات (مجلة الدوحة مايو ١٩٧٩) أنها قالت عن فى الرواية : «إن الرواية نوع من البحث . نستطيع أن نقول إنها بحث دو صياغه جمالية ، وهذا هو نفسه ما فعلته فى روايتها الأولى التى صدرت فى القاهرة عام ١٩٧٤ ولم يلتفت إليها أحد للأسف . وهو ما فعلته أيضا فى روايتها الثانية هذه . فى الأولى كان بحثها يدور حول الحب فى ظل القهر الاجتماعى ، وفى الثانية كان بحثها يدور حول الإنسان فى ظل القهر السياسى والاقتصادى وكان بحثها الأخير أشمل وأعمق . على نحو تجعل من روايتها وثيقة تسجيلية فى أحد مظاهرها كما ذكرنا من قبل . فقد سجلت فيها تجربة الشعب الفلسطينى فى ظل القهر الاحتلال فى الفترة من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ . ثم سجلت الفترة التالية من ١٩٧٣ إلى اليوم فى رواية أخرى كتبتها بعنوان «عباد الشمس» ، لم تصل إلى يدى بعد . ومن الواضح أنها تجلت بعد روايتها الأولى عن الطابع المباشر حتى فى العناوين ، وعادت إلى طبيعتها الشعرية التى بدأت بها حياتها الأدبية ، وأصبحت أكثر حساسية فى التعبير عما تريد ولا شك أن روايتها السابقتين قد هيأت لنفسها مكانا فى طليعة الروائيين الفلسطينيين المعاصرين .

قراءة نقدية لرواية

يحيى الطاهر عبد الله

تصاوير من التراب والماء والشمس

سعد الدين حسن

هذه الرواية للقاص الراحل يحى الطاهر عبد الله مع أعمال سابقة له مثل (الخماثق القديمة) و(حكايات الأمير). يمكن أن ندرج تحت مصطلح «نارودنست Narodnost»[1] والعصر «النارودنسى» هو عنصر (شعبى) ذو تأثير فنى، بالإضافة إلى كونه حاجة للتعبير عن روح الساطة الشعبية والوضوح التقليدى، وهو كذلك عنصر مضاد للتعقيدات (الشكلية). ولأنه عنصر واقعى فهو (عودسى)[2] حقيق، قائم على (إدراك قوانين التطور الاجتماعى المستقبلى ومنظوراته) ومع ذلك فهناك حالات خاصة لا تخضع لهذا المنظور. وإذا فهمت كلمة (عودسى) على أنها التجربة الإنسانية المتميزة تعمق بالغ لشخص ما أو فى مجتمع ما، فإنها تبقى مرتبطة بالمعنى المنظور لمعيار الواقعية.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

والرواية الاجتماعية ـ النارودنسية ـ المعنية بالحياة، لا تكون النزعة العامة فيها وصفا بل كشفاً وتحديداً (لصفة) عن المجتمع.

والشخصيات التى تتحرك داخل هذه الصيغة ليست إلا مواهر لذلك المجتمع المتجسد. وهذه الشخصيات يتم من خلالها (إبراز) الوشائج الخفية، بين الظواهر وقوانينها الحقيقية.

وتقع «تصاوير» فى أحد عشر فصلاً قصيرا، مكونة من مقاطع قصيرة تصل إلى خمسة وعشرين مقطعاً. يتراوح المقطع منها بين سطرين وثمانية وأربعين سطراً. وهى تضم خمس شخصيات محددة هى:

١ ـ الإسكاف
٢ ـ مخائل.
٣ ـ قاسم
٤ ـ رجب
٥ ـ فتح الله

وهى شخصيات ذات خصائص معينة، ترتبط بفكرة النص ارتباطا عضويا، وتتم خصائصها من خلال تركيب عناصر النص ووحداته. والعلاقات الجدلية التى تربط بين بعضها وبعض.

والطموح النقدى ـ كما يتبدى فى هذه المقابلة النقدية ـ يسعى إلى قراءة (تكوينية) العمل الروائى موضوع الدراسة. من خلال علاقات قائمة، وشخصيات تتنمو، ورموز خاصة، واحتضان النص فى بعده الكامل من خلال (تكوينيته) الشاملة.

محور النص.

«كنا أربعة.. ولم يعد أربعة. وفى الذى جرى قوانين، وحرم له دافع، وحدوث حاسم. وفى الذى جرى أمراً حتام. «إسكاف المودة» هى ٤٥ هناك إذن أربع شخصيات درامية، لكل منها عالمه الخاص، غير أن هذه العوالم الخاصة بالرغم من خصوصيتها المتفردة تكون عالما واحدا (كليا) هو الذى يشكل بنية النص. وينطلق هذا العالم الكلى دوما من حيرة مخائل إلى حيرة رجب إلى دهن الشخصيات إلى حيرة مخائل ثانية، وهكذا إلى أن ينتهى إلى حوار المعابر (دورة النص وبهكه العصبى) بمسحر الحدث الرئيسى ـ داخل النص ـ ليبنيه نهاية مأساوية.

«اتفقوا على أن نجاح أى مرشح فى انتخابات مجلس الشعب الجديدة لن يغير من مصيرهم إلى أحسن، كما أنه لن يهبط بهم من أسفل الدولك إلى درك أسفل. كان ما يشغلهم هو.. دلبى من سيذهب القماش المكتوب عليه: انتخبوا السيارة أو الشمسية أو المفتاح؟ من سيأخذ قماش اللافتة المعلقة على حصن رجب؟ قال رجب. أنا أحق بالفعل والشمسية والمفتاح وكذا المخلة. رد عليه الثلاثة: نعم أنت الأحق».

وقال رجب: لو حاول أحد من سكان القصور سرقة اللافتة سأقطع يده، عليكم معاونى. قالوا له: سنعاونك، نحن إخوة. قال رجب: ألا يكفيهم سرقة أكفان الموتى؟ سأقتلهم، من من سكان القصور يسرق أكفان الموتى؟ قال قاسم. سرقة أكفان الموتى حرام. وسأل قاسم. وهل يسرقون أكفان النسوة؟ رد رجب: هم يسرقون أكفان الذكور والنساء، ويتنازعون عن سرقة أكفان الأطفال؛ فهم يظنون أن من يسرق كفن الطفل لا يفارق القبر الصبى المظلم حتى يأتيه الموت بعد عذاب الجوع والعطش. قال قاسم «هذا صحيح». قال رجب. لا هذا الكلام باطل، ولكنهم يسرقون أكفان الكبار لكثرة القماش، ويمتنعون عن سرقة أكفان الصغار لقلة حجم القماش.. وذات يوم حاصرهم رغباتهم ومزقت كفن طفل رضيع ونسيت لتمسى جدة أرمل عليها وأسى لما أتام. قام قاسم وقال. سأمضى إلى المقابر.. لعل مزقوا كفن زوجى وأم ابنى وهى فى قبرها عارية، وعلى أن أسترها صرخوا فيه. أنت سكران، أنت مسطول. وأمسكوا به فقاومهم، وأفلت من قبضتهم، وجرى مجروا خلفه، وسدوا عليه الدروب الغربية الموصلة للمقابر، فلجأ إلى شارع عمود. وهناك وضعه العربة تحت أقدامهم كتلة من اللحم والدم.» (مقطع ٢٥ من ٥٦).

ينطوى (محور النص) على ديناميكية خاصة من إيقاعات الحدث الدرامية ، تكونها حركة الشخصيات التى تكون فى نص الوقت «كلية محورية» ، تعتمد أساسا على الخط البيانى للحدث فى نموه وتصاعده إلى لحظة المأساة : «موت قاسم» ، وعلى الرموز الأساسية

الدراب	الواقع
الماء	الحمرة
الشمس	الحلم

والحركة الدرامية المتميزة داخل النص تقوم على إدوالك اجتماعى واضح للواقع ، وليس على القوانين البيولوجية الخاصة للنص وحدها .

هذا الإدراك الاجتماعى للكاتب يكون جزءا من رؤيته الثقافية والإيديولوجية للوجود والعالم ، مع ملاحظة أن تطور العلاقات الاجتماعية هنا فى رؤية تراجيدية ـ شعرية ، هو الذى خلق الحدث وأدى إلى المأساة . «والرواية الدرامية فى أعلى مستوياتها ظلت صلة بالتراجيديا الشعرية ، تماما كما تتصل رواية الشخصية بالكوميديا . فالخواء فى أكثر المشاهد تونرا فى (مرتفعات وذرنج) وفى (موبى ديك) يصنع التضريب بينه وبين العاوات الشعرية»[3] .

وهذه الرؤية الشعرية المكثفة من خلال مدلولها الاجتماعى تنشى بقدرة الكاتب الكبيرة على تشكيل البديل العنى للواقع الذى يرتمى داخل وعى الإنسان وعالمه الزاخر ، مستخدما الصورة العينية المكثفة فى عنصر الرمز كمستوى شعرى حيث «يشكل الرمز هنا الميزة له»[4] .

• • •

ويرتكز النص هنا على ثلاثة أساسيين :

١ ـ الحركة الدرامية التى (تدور) فى الواقع
٢ ـ الوعى الاجتماعى للكاتب الذى (يرصد) دوران الحركة الدرامية فى الواقع .

والتصديرات الدالة فى أول كل فصل ما هى إلا رسائل مرسلة إلى القارئ لقراءة معطياتها الاجتماعية ، وهى فى آخر الأمر الحصيلة النهائية للنص ، أو نتاج الوعى الاجتماعى الراصد . وهى تأتى كما يلى ، طارحة حقلا من الدلالات الاجتماعية

١ ـ الناس بالناس .. ، والناس للناس ، وصاحبى الطاعن فى السن فى كرب ، بعد موت ابنه ماتت أم ابنه . صبح اليوم الأربعاء ، ووقفى أمام الصاحب مكتوف اليدين مردولة
(إسكاف المودة ـ فصل ١ ص ٣) .

٢ ـ مت تعسك إلى مأزق يا ولد ، فأنت مفلس ، لكنك لا زين ولا شين ـ ما دامت الحمرة ستزع الحزن عن نفس الصاحب ،
ولقاسم بلديات يكسبون ويشربون ، لو كانوا هناك بالحمارة سيبادرون هات حمرة يا محالى لقاسم والإسكاف وفى هذا تحافى من كل صبوب .
(إسكاف المودة ـ فصل ٢ ص ٧)

٣ ـ أشرب واشرب ، سأحصر أنا الجهاز ، لن أغضب ، لا تقلق يا قاسم وكن صبورا .
(إسكاف المودة ـ فصل ٣ ـ ص ١١)

٤ ـ يا محالى يا ساكن البيت العالى . فى حارتك كهرباء .. حط الجهاز واسمعنا غناء المغربى أساه أبانا .. واسقنا من حمرتك السوداء لتنسى سواد أبانا .
(إسكاف المودة ـ فصل ٤ ص ١٥)

٥ ـ حط سحارة .. بجهازك بسباه البارحة بالحمارة لا تخف ياوجب .. الجهاز موجود والحمارة موجودة ومحالى موجود .. الليلة تتقابل .. تعالى تأكل لقمة وطعمية سخنة .. تعالى بتعدى
(إسكاف المودة ـ فصل ٥ ص ١٩)

٦ ـ ضربتك ضربة يا محالى بمضربى ضربتين علشى يا ابن الكلب .
(إسكاف المودة ـ فصل ٦ ص ٢٣)

٧ ـ رمسك فى بلدى يا محالى بالبحارة سلعة والحمرة سلعة ، الشمال بائع وأنت يا محالى بائع ، ومن لايبيع لمن يريد أن يشترى ـ حتى لو كان إسكافيا ـ يدخل السجن ويدفع المال غرامة ، والحكومة صاحبة ولا وبجال فى كل مكان . اسمعنى يا محالى ولى يأخذنى أحد بلوم لما تخالف قانون حكومتنا المصرية .
(إسكاف المودة ـ فصل ٧ ص ٢٧)

٨ ـ الدنيا بيت الحيلة ، ومثل إن لم يتحايل على المرزوق من حرم الإثرء مات مبة الكلب الحربان .
(إسكاف المودة ـ فصل ٨ ص ٣٣)

٩ ـ حال بناتى الصوسات أفضل من حالى ، أما أنا فلا أب ولا أم . عرالة فى البر .. شاردة .. بطاردها دوما صياد .
(إسكاف المودة ـ فصل ٩ ص ٣٩)

١٠ ـ وعدنى بالحمرة يا فتح الله بعال وهات الحمرة تعالى وحط حاجبك ورد فى حاجبى لأطير ، ولا على إن حسن مرة ـ فقد ولدتنى امى وأنا أعد من معصية فأمع فى معصية .
(إسكاف المودة ـ فصل ١٠ ص ٤٧)

١١ ـ كما أربعة ـ وثم بعد أربعة ـ وفى الذى حرى فولان ، وحرم له دامع ، وحزون حاصد ، وفى الذى حرى أسوأ عنام .
(إسكاف المودة ـ فصل ١١ ص ٥١)

إن الكاتب هنا يقدم من خلال أحد عشر مصدرا (رسائل إلى القارئ) مكونة (كلية محورية) أخرى مشحونة بالمعطيات والملاحظات الاجتماعية عن الشخصيات والواقع الذى يرصده ، وعلى القارئ أن يوحد هذه السلسلة من الرسائل لتحمل معا تاويح واقع اجتماعى محدد .

والنص يبدأ بفعل حقيقى (واقعى) ، مقدما الواقع فى وجوده الحقيقى من خلال حركته الدرامية التى تنمو فى مثل هذه المواقف الآتية :

«فى حال كقاسم ، فى حال كقاسم الفعل واجب . الفعل فرض .. ولا أحد فى أمان من مكر الدنيا . ، (مقطع ٢ ص ٥) .

.....

«قاسم يا صاحبى تعال ، ، ثلاث كلمات قالها الإسكاف لقاسم بصوت تسمعه كل الخلائق ، وأمسك بيد أحبه وابن زمانه . ،
(مقطع ٣ ص ٥)
قال إسكاف المودة هذه الكلمات لقاسم بالرغم من علمه أن «كلنا للموت ؟ ! للموت حوالينا» .
(مقطع ٢ ص ٤)

. . . . . .

«وضحك الأثنان .. ضحكا مدموع . فيها هما فى الحياة . هما فى خاوة محالى قاعدان بشربان ،
(مقطع ١٠ ص ١٧)

.....

يحمل الكاتب فى رسائله إلى القارئ ما يسميه (رولان بارت) ـ «لذة النص»[5] وهو عنوان كتاب لبارت ينظر فيه لإيجابية الكتابة .

هذه النص هذه من جانب هى العلاقة بين ما يبنه الكاتب فى أثناء الكتابه ، وما ينجسه القارئ المدرك فى أثناء وحدته مع النص

ومن جانب آخر هى الفرح الطفرسى بالنص ، ورقص الكاتب والقارئ معا للمعنى المعه المعلدية للنص .

• • •

١ ـ نظام الأداء النصى

(أ) البعد الشعرى :

يأتى البعد الشعرى عند الكاتب لتعميق الواقع (داخل النص) ، لأن الكاتب لا يقف أمام الأشياء بل فى داخلها ، مؤكدا بذلك أن «العمل الفنى لا يتحقق إلا بالإيقاع الداخلى الشامل»[6] .

ويقوم الكاتب أيضا من خلال مستويات البعد بـ «استخراج الأعمق والأبعد فى الشخصيات الإنسانية مع كل التناقضات المتضمنة فيها»[7] .

لذا رأى النص (مدهشا) ؛ ، لأن الأمر أمر طريقة جديدة في الرؤية والسماع والشعور وفي شحذ للإحساس بشكل مطلقا يمكن أن نعى جميع أحاسيسنا ومهمتنا للعالم ، .[٨]

فالواقع كما يراه الكاتب في شموله ليس إلا (مجموع العلاقات بين الذات والموضوع) . وهذه الواقعية الأسرة عند الكاتب تصب إليه الكثير من الوعي ، ، فالواقعيه - إذن - تزيد الفنان وعيا ، وتدربه على مواصلة التوغل بحثا عن الحقيقة ، وتتعلق به إلى صميم معترك المتناقضات ، حيث يتمحور معنى الحياة ، وتتيح له إدراك الأمر الجوهري ومعاناة الحقيقة عند اقتناصها حتى يمكن إبرازها على نحو أمكن ، .[٩]

(ب) البعد اللغوي

اللغة هي ، وسيلة الكتابه ،[١٠] وباسمائها يستطيع سرد الأمثولات الرمزية ، وبواسطتها نعى الكون ، كما أنه بدونها لا يمكن اختراع المحاور.

وبما أن اللغة تنطق المتفقد بطبيعته ، فالمهم هنا هي المتفقد ، ولأن النص يطرح موقفاً (اجتماعياً) و(فلسفياً) فإن ، الحاصل اللغوي لهذا الموقف أو ذاك هو الأسلوب الخر غير الماشر ، أي إن الأشياء والأحداث تعرض لا كما هي في الأصل ولكن بأسلوب علم الظواهر ، الفينومولوجيا ، ، أي كما يعيها إدراك فردي حر ،[١١] .

هذا البعد اللغوي عند الفاضي يحي الطاهر عبد الله ، لا يمكن بدونه الدخول في عالمه القصصي ، حيث الأنغمة الشديدة بين العالم واللغة ، كما لا يمكن بدونه أيضا الدخول إلى سيرورة لغته ، ومن ثم (فهم العلاقه بين الكينونه واللغة) .

والقاص في هذا النص يستعير أسلوب اللغة الشعبية ، نظرا لأن النص يعبر عن مساطة الروح الشعبية .

إن القاص هنا يقوم بإعادة تركيب اللغة الشعبية لإحداث استجابة سريعة بين النص ومتلقيه ، وهو يستعير بعض التراكيب اللغوية الموروثة ، ويصنع فصل الإبداع عنده ، محققاً ، عله الاختيار أو التنسيق أو التفصيح . فهو في أحيان أخرى يتمثل التراكيب الموروثة ، ويصنع على غرارها تراكيب جديدة . وهذه التراكيب الجديدة تعيد إلى أذهاننا صورة التراكيب القديمة ، وتوحي إليها بشيء من المفارقة في آن ،[١٢] يتضح لنا هذا في هذه الجملة مثلا ، هات الخبرة ، وهات حماسي لأطير ، ولا يعرضي للذبح يا أسود الطير ، (تصاوير ص ٤٦) .

ولأن النص يقوم على الحركة المستمرة فهو يعتمد على عنصر تعويض هما فعل الأمر والمضارع لصنع الديناميكيه المطلوبة .

٢ - الشخصيات

تتسم الشخصيات عند يحي الطاهر عبد الله في أثناء حركتها الدرامية داخل النص بالاعتراب والخوف والإحباط ، بالرغم من اتهائها الشديد للواقع ، ووعيها بالمشاوكة فيه . وهذه الشخصيات لا تبدو لنا بأي حال شخصيات نمطية أو تكراراً للنمطي بقدر ما تبدو متنوعة وشديدة الخصوصية والتمرد ، وهي لا تخلوا أبدا من الحزن الدائم والتوتر ، هذا التوتر بين كيانها الذي يبدو كالقدر ، وتسلسلها المتطور ، وتقع مشكلة الزمن في صميم مفهومها ،[١٣] .

والزمن هنا هو ، العنصر الذي تتكشف فيه ، وهو العنصر الذي نتحدد ، مصيرها به آخر الأمر ، .[١١]

وفي هذا الزمن أيضا تقدم الشخصيات المكتملة صورة حية للعلاقات الموضوعية للمجتمع الذي تتحرك وتتشاوك فيه من مفهوم وعيها المتدفق ، وهي ظواهر في الواقع لا تدع الواقع يصطلها ، بل تبين للواقع ولها كيف هو الواقع حقا .

١ - إمساك الموتة

، جلس الإمساك على حائط منهدم بنته الحكومة من سنين أيام الحرب ضد إسرائيل - وكلم محالي العائب .

، يا بلا بصرة لا يسمى دنيا يا بر الكافرة .. وأنا لا نصيب لي في الدنيا عشان بصير خمر .. حاوي يا بوناني يا حوان يا حواجا يا ديل الكلب يا آكل لحم الخنزير ؟ .. نسيت السوات يا محالي .. ولا وفاء في بلادكم ولا لكم صاحب ولا عندكم صاحب .. سأمزق حلقك وأفرى بدنك وألوك عرضك وأقول محالي لا بنام مع مرته ، وزوجته تنام مع الغير من شمان بلادها .. لكن لا هذا كلام بيد حيل أولاد العرب ولا يحرك شعره في رأس الحواجات ، .

ونلمس الإمساك من الكلام مع محالي الغائب ومكلم نفسه العائمة أيضا

، تتقشع الليالي والنهارات ونغور وأغور أنا بعد عصري الشق إلى حمرة مطلمة وتأكلني الديدان ويسيل من فمي وأنفي وأذني صديد وفيح ثم يحضر إسرائيل ومكانيل ويبد كل منهما مرزبة ويشمان الإمساك صربا لأنه شرب الخمرة الحرام وفعل الإثم وخالف أمر ربه ، . وهنا جاء الإمساك الخائف من يوم الآخرة إلى دنياه فلم يجد غير أم الدنيا مبنوءة التدبين ، تلك التي تنام من الغروب للصحى وأطفالها الذكور يموتون ، فيهاج قلبه الحنور ، وركل الهواء ، وصمع صراخ أم بنائه فلم يهتم ، ما دام الناس لا يسمعون صراخها ، وما داموا يرونه على الحائط المهدم وحده ، يدير ظهره ، يتمرد ، فلا صاحب للقفير مثله . في بلد مثل هذا . من أجل اصحابي عملت ما عملت ولم يسألني عن أحد . وهم هناك بحارة محالي وكأني ما كنت يوما بينهم .. وكأنهم ما عرفوني في السوق والطرين والحارة وما عما لهم وللحمرة .. تلك طباع أولاد آدم عصر في زمن كزمننا ، يأكل عبد الأخ لحم أخيه ، ويبيع لحم بنته التي تخاكي الشمرة لمحور هالك .. ملعون أبوك يا زمن ، وملعون أبوكم يا ناس ، وملعون ، كل صاحب يتخلى عن صاحبه في يوم صيني .

هادا تريدون مني ؟ أقعد وسط بناني ، وأحشر خمسي في لحمهم ، وعلى رؤوسهم لمة جاو أعاوك الفأو الفاوس وأقص البرغوثة مصاصة الدم ، أم أقعد في السوق تحت الشمس ، أنبح شعر إبطي ، وألم العمل من ثوبي ، بينما محالي يتمحطر بحمارته وعلى رأسه وبشة ! ! ، .

(تصاوير ص٢٤ - ٢٥ - ٢٦)

٢ - محالي :

، أنا نصراني مؤمن كفرت لما عشت معكم يا مسلمين ، .

(تصاوير - ص ٤٧)

٣ - قاسم .

، عود ، الإمساك إلى الحمارة أعادت الأمان إلى نفس قاسم ، ونفس صاغية فطرتها الحمرة ، باع قاسم للإمساك بسر لم يبح به للراحلة شريكة عمره . والمعلم ابن النعل ماسح النعال دعاني إلى وليمة عظاوعته ودعست معه . في النهاء اعتصص المعلوم كان تلاميذه يكتبون ويطبعون ويباعون الحكومة وينافقون معلم الخمس ، فدخلي وعب وقلت لكلة ، أين الطعام ياس النعل ؟ ، ، قال ، في أوقات الأكل يأكلون ونأكل معهم ، . ، كان المعلم ابن النعل يتمثل بينهم وكأنهم أبناء عمه ، ويبيع أحذيتهم ويلم المال ، وأنا كنت آكل فقط لما يأكلون ، وجاء الوقت الذي حاصرنا فيه البوليس المسلح ، ونادونا بمكبرات الصوت ، ثم هاجمونا لما تعثرنا في الردود ، سالت دموع وسالت دماء ، وتكسرت ضلوع ، وأصابني البارود في عيني - إلا أني وعيت ولا أعرف كيف ، ونصحني بكلة الكلب بعدم الذهاب إلى المستشفى ، لأن المستشفى حكومة ، تبلغ أمر كل صاحب علة في ومن العلاقل لعسكر الحكومة - وفي هذا صحي ، وعملت مصبحة ابن الكلب وفقدت عيني ، .

(تصاوير ص ١٦)

٤ - رجب :

، فهمني خلط بابن العم .. أنا قد بمحلك في المواقف .. لكني وأيت الموت قطعت الأميال بأساني وهربت من حدود مصر إلى حدود ليبيا .. نسلخ جلدي وأنا أوحف على الرمل الساخن ، وعدت مروحي من وحاص القاصفة البابين قطاع الطرق أولاد علي محجزة من الله .. ورفع قلبي لما

وأبيت أولاد العرب ذى الحبشين متواجهين والسلاح بأس العم يخلط الدم باللحم بالرمل .. وأنا لا أقول ذلك عبر ما وأبت . كن على حريصا .. وأسألك هل بمقدورى الآن بعد حصار البلدين الحصول على جهار آخر ؟ » .

(تصاوير - ص ١٦)

٥ - فتح الله

«أنى أول من علمنى .. كنت أعرف وأبيع جهدى للمطلعة بطبر مال قليل وكان أبى يأخذ منى المال ، وهكذا عمل مع أخى الكبير من قبلى فهرب وهربت أنا مقلدا أخى الكبير ، واحتميت به صرق جهد يومى وطلبنى كيا طلعنى أبى ، فهربت من سلطة أخى وعشت حياة الصبية المشردة ، وساق فى الله المعلم فعلمنى من السرقة - ومن يومها وأنا أسرق دخلت مرة روايت السارق الطائم الحرير ورأيت السارق المظلوم المهان .. من يقبل الظلم يعيش الظلم طول العمر .. ومن يرفض الظلم يعور من الطريق تجمة المغامرة ، وعد يحصل على لقب أفندى أو بك أو ماشا أو وزير أو رأس بلد هل فهمتنى يا إسكاف ؟ » .

(تصاوير ص ٤٥ - ٤٦)

* * *

الشخصيات كما نرى ، تتلاقى ولا تتعارض فى الرمى والانتماء والهدف ، يدفعها كلها وعاها إلى الرأسجديا أكثر مما يدفعها إلى الفرح

وهى شخصيات محورية وليست ثانوية أو مساعدة ، كما اعتدنا أن نرى فى البنيات التقليدية إنها (محور الواقع وبؤرة فعله الحركة) ، وهى شخصيات مفتعم الواقع بحساوة ، وتسهم فى تصعيد رؤيتها الشعرية .

ومن هذه الشخصيات المحورية ، يتخذ الواقع صورته الحديدة ، التى يبدو بها كائنا جديدا ، يختلف فى اتساقه وانتظامه ، وتركيبه وحواريه التوحدانية ، عما كان عليه فى الطبيعة أو فى الحياة الاجتماعية اليومية ، [١١٥] كما أنها شخصيات تعيد تشكيل الواقع فى كل لحظة من خلال رعباتها وأحلامها وطموحاتها الإنسانية .

أما الشخصية الأثيرة لدى يحيى الطاهر عبد الله ، وهى شخصية «إسكاف المودة» التى تمتد امتداده من (الحكايات القديمة) و(حكايات الأمير) . انتهاء بـ (تصاوير) ، إنها تخرج بالكاتب ولا تنفصل عنه فهو مثل الإسكاف ، محاط بالخاطر والعنات الراهنة لهذا فقد وطنه منذ الشخصية على وجه الخصوص عاطفة شديدة العمق . فالإسكاف فى الحقيقة هو الرمز المباشر والنمط للشخص فى معاناته الحليلة من أجل تحقيق أحلامه وأمانيه . وهو أيضا تعبير واضح عن الوعى الجماعى فى حركته ومواقفه فى واقع تاريخى محدد فى صيرورته وهو أخيرا شخصية يعدم فنا الكاتب مينيولوجيتها الخاصة من خلال صورتها فى إحباطاتها وأمانيها .

* * *

٣ - الرمز

الرمز عند يحيى الطاهر عبد الله يقوم بتشكيل الرؤية الاجتماعية فى كليتها الدلالية من خلال الصور الدرامية التى تتحقق فى النص ، حيث تلتحم الشخصيات بالمواقف وبعضها البعض .

وهو رمز يكتنف الرؤية من أجل كشف العلاقات القائمة فى بنائها وتعبيرها . «ولو سلمنا جدلا أن لاعمق بلا رمز ، فلنسلم أيضا أن الرمز يصبح إذا فقد ميزة الوضوح ، فالوضوح ركن من أركان الفن ، وعنصر ملازم لجماله ، وبفقدانه يكون (الفن) قد خسر ركنا من أركانه الأساسية» [١١٦]

والكاتب هنا داخل النص يحدد رموزه (بوضوح) من خلال صور واستعارات شعبية ، كما نرى فى هذه الصورة :

«قال الإسكاف : سأنتظرك . لا تحلف الوعد - ولا تكن كالعرب . قال فتح الله تشبهى بالعرب يا إسكاف ؟» قال الإسكاف لا - ولكن للعرب مع الديك حكاية مشهورة . قال فتح الله وما حكاية الديك مع العرب ؟ قال الإسكاف فى الزمان البعيد كان الديك يطير ركبان العرب لا يطير ، دعت الأتان إلى حانة وشربا ، فلما فرغ الشراب طلب العرب من الديك أن يطير جناحيه ليحضر خمرة ، وطار العرب بأحجنة الديك ولم يرجع حتى يومنا هذا . لما الديك المعقل يصيح كلما رأى الصبوء ينادى العرب هات الخمرة وهات جناحى لأطير ولا تعرضنى للذبح يا أسود الطير ! قال فتح الله أنا لا أحلف الوعد . لكن الطرق محفوفة بالخطر ومحدودة بالخمر تذكرنى بالحبر يا إسكاف المودة ، واطلب لى السلامة ! » (تصاوير ٤٦) .

هذه الصورة الشعبية تتم بالمقارنة - كما نلحظ لأول وهلة - بين فتح الله والعرب ، وهى مقارنة صادمة لنا ولفتح الله فى نفس الوقت .

يقول أندريه بريتون فى هذا الصدد ، لا أدرى أقدس مهمة يطمح إليها الشاعر هى المقارنة بين شيئين لا يوحد ما هو أكثر منها تباعدا ، والمقارنة سيما بشكل أو بآخر تفاعلنا وتصدمنا» . [١١٧]

وبهذه الطريقة تتحول الصورة التعبيرية السابقة إلى رمز اجتماعى فى نهايه الاستعارة وفى داخل البنية الدرامية .

وفى نهاية الأمر يأتى الرمز الذى تتوج البنية ويسهم فى تحليلها :

الغراب	الواقع
الماء	الحمرة
الشمس	الحلم .

فالغراب يقود دلاليا إلى الواقع ، والماء إلى الحمرة ، بينما الشمس تقود دلاليا إلى الحلم الذى يتجسد على عدة مستويات داخل النسق الكلى للنص وتروح صاحبته جميع الشخصيات . وأيضا فإن الرمز فى كليته يقودنا دلاليا إلى (التداعى) فى الماضى البعيد ، فى الذاكرة الشعبية ، إلى تلك التصاوير التى يصنعها الصغار والكبار فى ربيعنا المصرى ، شبائه وحبوبه ، تلك التصاوير أو التماثيل الصغيرة التى تصنع من براد الحصول وماء القرع ، وتترك حتى تجف فى الشمس ، وتظل أبدا شاهدة على رمس الإنسان ، مثل تماثيل الحضارات القديمة ومحنوطاتها التى لم تزل وستظل شاهدة على رمسها .

وفى حين تمثل الشخصيات المحورية البنية الموضوعية للنص ، تمثل الرموز البنية التحتية التى تتحرك فى خط متواز والبنية الموضوعية ، وقد صنعت كلتاهما إيقاعا خاصا يتحلل البنى من خلاله . هذا الإيقاع الذى يعبر عن حلم حياتى موووث ومتجدد أبدا [١١٨] .

هوامش

(١) المصطلح لسامد الإنجليزى (رتموند وليامز) . انظر (الواقعية والرواية المعاصرة - الآداب أغسطس ١٩٨٠ ص ٢٠٦

(٢) المصدر السابق ص ٢٠٨

(٣) بناء الرواية - إدوين موير ص ٣٧

(٤) الصوت المفرد - فرانك أوكونور ص ١٦ .

(٥) رولان بارت - من دلالات اللغة إلى دلالات الفرد - أميرة الزين - المفكر العربى المعاصر - أكتوبر ١٩٨١ ص ١٣١

(٦) واقعية بلا ضفاف - روجيه جارودى ص ٢٢٦

(٧) دراسات فى الواقعية - لوكاش ص ٣٣

(٨) لوى ماركوزيل - النسا الجديدة ص ١٠٢ .

(٩) الأدب والفن فى ضوء الواقعية - حسين مروة ص ٩٣٨ .

(١٠) الصورة الجديدة للغة والشعر فى قصائد ميشل روجه - فاير مقدس - المعرفة ، العدد ٩٩ ص ١٦٧

(١١) وصفه الحيان بين اللغة والفلسفة - د دولت صالح العرب - عالم الفكر - العدد - ٣ - ديسمبر ١٩٨١ ص ٧٧

(١٢) التخيل بين الأدب الشعبى والأدب المدون - حسين حمودة - فصول - العدد الثانى مارس ١٩٨١ ص ٣٨

(١٣) بناء الرواية - ص ٥٤ .

(١٤) المصدر السابق ص ٤٤

(١٥) دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى - حسين مروة ص ١٠٤

(١٦) أحمد عبد المعطى حجازى - الآداب - يونيو ١٩٦٠ ص ١٣

(١٧) نقلا عن - رطيفة الحيان بين اللغة والفلسفة - هامش ١٤ .

(١٨) يحيى الطاهر عبد الله ، والرحلة إلى - ما وراء الواقعية إدوار الخراط - الهدف والصندوق ص ٣١

الرؤية الأسطورية في عالم "فساد الأمكنة"

□ مدحت الجيار

«فساد الأمكنة» هي الرواية الثانية للأديب «صبري موسى» بعد روايته الأولى الصغيرة «حادث المصعد رقم ٣» التي انتابت فيها عالمه الروائي والاجتماعي إلى كاتب يواصل بناءه أن ثبت قدمه كمهندس معماري له اسمه ووزنه. وقد تمثلت هذه الخطوة في رواية «فساد الأمكنة» موضوع البحث. فكما كان «حادث المصعد رقم ٣» كانت مرحلة التحضير والتحرير لفساد الأمكنة» التي حادث في مصعد سير إلى حوادث حدث في صحراء سيناء الأطراف. يدل فيه «صبري موسى» الأرض غير الأرض، وأعاد اكتشاف الإنسان المصري المعاصر. الذي يعيشه في خضم من الضياع وأصناف عديدة تكونه وتصنعه صناعة معقدة. والمكان هنا - وعيا - يبرز بداية بعد صناعة الأشياء ماديًا مع الإنسان المصري المركب. هناك في جبل «المغارة» بالصحراء الشرقية. ووعيا «صبري» حركة الأحداث والشخصيات. حدد هذا من الخارج وتصفها من الداخل. وتصنعه داخليًا عالمي تتصل في كل مكان من روايته حيث يتداخل الوصف والتعليق والإسقاط حتى. كما سنعرض بالتفصيل في أثناء التحليل الخاص بروايته.

القسم الأول: التقنية

كان وعي المكان قد أثر بعد في تشكيل رؤيته الروائية بعد «فساد الأمكنة» وكان ذا أثر بعد في «حادث المصعد» عندما وعيه. كانت المكان حينها رؤية الكاتب وأداة روايته في الوقت نفسه.

ويهدف «صبري موسى» عالمه «فساد الأمكنة» من خلال «رؤيته لعصره». لا تتعامل مع الواقع الاجتماعي و«صبري موسى» بشكل «سطحي» بل حاول أن يتعمق في الواقع إلى ما وراءه إلى ما تشابه ومن ثم فإن «رؤيته» لا تنفصل «بالتالي» عن الواقع الاجتماعي والطبقي. بل تعدل من العلاقة بينها وتثيرها مشيرة إلى «معنى» الإنسان في عالمنا المعاصر من هذين الواقعين. ومن هنا اختار الكاتب أن يكون الصراع بين هم المجتمع «الصحراوي» وهم «الحضارة الإنسانية» في سموها. حيث تتلاشى الحدود الفاصلة بين الأحاس والمدلولات. وبين البر والبحر. إنها «رؤيته أسطورية». تشعر عالما بدائيا بسيطا تواجه به عالمًا معقدا بتكنولوجيا «الحضارة» وعيا في الإنسان تمامًا المدينة في أي مكان من العالم. لذلك تتحول «حركات الرواية على المستوى المحلي والتقني إلى حركات عالمية. احتدت فيها الأشياء العامة امتدادا بعيد. على الرغم من دلالاتها العامة امتدادا على الكاتب واستغل وعي «لكن أن نقال إن الرواية كلها تمثل عناصرا» أو استعارة كبيرة. احتضنت دلالاتها المرتبطة بالزمان والمكان والإنسان ومحاورها فاحتدت مستوى دلاليا عميقا - إذا استعرنا مصطلح البنيويين الوظيفيين. إذن حتى الماء «رواية ذات بنية مزدوجة الدلالة». وذلك انعكاس للرؤية الأسطورية. أو نتيجة للمنطق الأسطوري الذي أدرك به «صبري موسى» عالمه. والذي يتمثل في مظاهر متشكلة. وبين هناك تناقض بين الوعي الذي نحا إليه آنفا والرؤية الأسطورية؛ لأن وعي الكاتب جوهر الصراع بين ماهو كائن وما يريد أن يكون هو ما أدى إلى خلق الرؤية - أي «رؤيته» للعالم إلى العالم في حركاته وشموله - إلى الأسطورية به. وقد خلقت هذه الأسطورية على عناصر «رؤيته الروائية وأدواتها» وعكس ذلك على الكاتب في خلق أسطورة معاصرة لإنسان هذا الزمان. تتداخل فيها العوالم. وتحاور فيها الأشياء الإنسان. من أجل الوصول إلى تفسير مصيره.

وأول حيثيات هذه الرؤية الأسطورية يتمثل في اتجاه الكاتب إلى شكل جديد من أشكال الرواية هو الشكل الموحد الذي حمل عدة أشكال روائية في الوقت نفسه. فإذا كانت الأسطورة هي الإنسان البدائي وعيه وشعوره وأدبه. فإن «صبري موسى» حاول المزج بين ما تتميز به عليه الفنون والروائيون من تصنيف موضوعي للرواية إلى اجتماعية وسياسية وتاريخية. أو تصنيف شكلي مثل. كالرواية المسرحية. أو رواية الرحلات. ورواية المرحلة الثقافية. والرواية العلمية. ورواية التسلية. والرواية البوليسية. الخ. تجمع بينها جميعا في شكل روائي واحد. تتبدى في «فساد الأمكنة». ولاتحدث في ذلك فإن روايته لم تستقر لها شكل حتى الآن. وهذا هو ما سنتبع للروائي فرصة البحث عن شكل مناسب لمادته الروائية. عن طريق التجريب. والاختراع. والمزج بين ما هو قديم من أشكال روائية معترف بها. أو بتعديله. أو زيادة. فكان الروائي جهدوده أشبه لاشكال عمل يكون نموذجيا بالنسبة إلى وضع المجتمع في عصره. ومن هنا يكون اختيار الشكل في الرواية موقفا فكريا واجتماعيا وجماليا. وتصبح محاورة الأشكال الروائية القائمة محاورة «موقف» في عصره. عن طريق تقديم شكل جديد أو تشكيل جديد. تتبدى فيه خصوصية «العمل». وتكشف عن موقف المبدع ورؤيته.

استعان «صبري موسى» في «فساد الأمكنة» بعض السيرة والملحمة في القص. معتمدا منذ البداية وعيه بقصه كانت قد وقعت. وأنه إنما يعيدها على المتلقي. وقد تقمص فيها شخصية الراوي المتصل

عن الأحداث والتحكم في مصيرها في الوقت نفسه ومعنى هذا أنه تحاشى من الاشكال الروائية الراثية ، ما يتلاءم مع رؤيته للعالم ، ومع موقفه الذي هو مناص على هذه الرؤية الخالقة وهو حين يستلهم الملحمة والسيرة دون الراوي فإنه يحتاج بذلك الاداة التي تمكنه من إبراز ذاته ، وتسمح له بالتدخل في سير الاحداث وفهم الشخصيات في الوقت الذي يريده . ومن ثم كان اكمال الموقف معناه اكتمال الرؤية ومع أن شخصية الراوي تختفي حتى حوالي الخامس . وتشترك المتلقي مع الراوي حوالي ومن القص ، فإنها تمكن الروائي **صبري موسى** من الابتعاد عن الرواية وشخصياتها لتأمل كل شيء من بعد . حتى يلمس من طريقة السرد مايعرف بالمتعض ، والإبهام الفني والانسحاب او العاطف تكامل مع البطل «سكولا» أو البطلة «إيليا» ، وهن كما رأى في كسر الإيهام هذا خاصيته برختية ولاصبر في ان تكون رؤية الكاتب ذات حدين . تمثلهما احدهما التراث الإنساني والغربي وبالحد الثاني تستوعب صحراء العصر الذي نعيشه — والأصح احتضنه معاصرة القص

يصدر **صبري موسى** — منذ الوهلة الأولى على نتيجة الاحداث ويدخل فيها عن الوسيط المراقب يناديه ويوقفها أولا ويكسر حد الإيهام ، يقول «اسمعوا مني تأمل بالاحداثي ، على مصيركم اليوم في ولمة ملوكية ، سأقصمكم فيها عنه حينما لم يعهده سكان المدن . بينما حدث ابن حداق المصحف واحكي لكم سيرة ذلك المأساوي سكولا ذلك الذي كانت خاتمته في كبرة اندهاشه ، [1] ومن هذا سيطرة «الراوي» بعد صدور الكاتب حتى آخر كلمة في «روايته . ويبدو في تجليات حالية مختلفة في صيغة تركيبه خاصة في هذه الرواية ، وتحاوله **صبري موسى** المعهودة إلى قص حر يكشف عن عمله في تركيب الموضوع في أوضاع جديدة خلقته في الوقت نفسه ومن هنا صار للاحداث ، والشخوص ، والمكان ، والزمان ، والراوي نفسه ، دلالات مزدوجة وقد اتخذت شخصية الراوي عرضة هذه الابعاد الخالية الدلالية ، فقد كان يتدخل الراوي في سير الحدث الأساسي والاحداث الفرعية المكملة ومن ثم فقد سيطر الوصف (الراوي) على التناحي وقلل احداث . الا في حظات مستثير إليه ، وأدت سيطرته هذه المتدعة إلى اخلاص «عدالة (لانعمانية) بعد منه ، وإن كانت مع السرد والوصف والتحاي قد انعكست شغل هذه الابعاد وحيه وانعكاسه على نمو مشاهد وصورة ، نتحدث عن بعد الشعرية جوهرا لتشكيل جمالي . وقد ساعدت هذه النقلة الشعرية على تكثيف الرواية على الرغم من ضخامتها . ونقلت الحدث إلى نمط خاص باسمه «الرواية الأسطورية»

وكي نعد ادت الرؤية الاسطورية لعالم «فساد الأمكنة» إلى أبعاده جمالية ودلالية . اي إنها الأداء بلواء واقع اجتماعي وطبقي ونفسي . بتشكيل نظريته جديدة ، ستحير كل ماهو أسطوري الدلالة ، و كل مايساعد على خلق حالة أسطورية يخرج منها عالم جديد (هو المحاور الحقيقة معاً وفي وقت واحد) يدعونا إليه المكان وأيضا فإنها نواجه أحداثا مشبعة بالرموز ، ولغة ذات معطيات مزدوجة . وتقنيات تمزج كل هذا في سبة متحادلة ومتوحدة

ولنبدأ التحليل من رؤوه الروايه حيث «الصراع» بين عالمين عالم الصحراء بكل قبحه ، وطرق معيشته ، وبعده ، وعالم المدينه بكل تعقيداته ومطامحه . أي بين عالم الساطة والنقاء الصوف والعطرة ، وعالم التلون والطمع والتشوش المادي وقد ظهر هذا الصراع بدءاً من العنوان «فساد الأمكنة» هل كل الاماكن فاسدة ؟ أحق ! وما الذي افسدها ؟ الإنسان المتحضر المطلع ، الذي فض بكارة الحقل والصحراء واعتدى على كل مظهر من مظاهر نقائها ومن هنا تنوعت الشخصيات بين هذين العالمين الحواجه أنطون بك ، المهندس عاويو ، حليل بك شربك ما يو ، عجاج بهاء شربك أنطون بك ، واعيان هذا المثلث وحاشيته ، عالم المأدحين المتعارض الذين يفدون الى الصحراء من اجل الذهب والمثلث وكنوز المحور ، وصحوا بكل قيم البداوة التي تحاورها هؤلاء البدو اصحاب عالم النقاء (إيليا ، عبد ربه ، كريشان ، أشر ، البر اوشيك) ذوي العلاقات البسيطه الحقوبه التي تبعد بهم عن الطمع عند تقسيم الصحراء فيما بينه ولكنها لم تستطع ان تصمد في مواجهة هؤلاء المدنيين المتعارين الذين افسدوا الأمكنة كلها أحل . إنهم لم يفسدوا المدينة وحدها ، بل افسدوا عالم البدو حين هاجروا إليه . وأقاموا شركاتهم عند المناجم . واحرجوا ثرواتها . ثم يتمتع بها أهلوها النقاء من البدو الترحل . أما «إيليا» و «سكولا» ، فقد كانا صحتين هؤلاء المتعارين ولصبح غير المسئول لقد دسوا إليها بمر العصر والبراءه (بلاحظ توازيها مع بهاء الصحراء قبل دخول المتعارين) وشوشوا على صوفية سكولا (بلاحظ توازي سكولا مع إيليا والطبيعة أيضا) بنجعة هذا الصراع عن «مكانكي» وحين قال الراوي (المؤلف) . «ساقصمكم ... عداه حينما لم يعهده سكان المدن» (ص ٩) لم يكن هذا العداء سوى ما اراد أن يعرض علينا من عالم الصحراء والمتعاملين عند البدو . وقد وضح ذلك من خلال الروايه كلها وليس في هذا الموضع فحسب ، لقد عرست فيه الصحراء شي الفضائل . فاحدوا يشعرون من هذه الفضائل سلاحا يواجهون به تحاصر حياتهم اليومية . إن مثلث الخطايا الصغيره التي يركبه في سهوله ويسر في المدينة صد أنفسنا وصد الآخرين ، يراكب على طولها وعقولنا . فتتحطم في الحياة كالهوجوس العمياء ..» (ص ٣٩) إن إنسان المدينة يتحول إلى وحش (حيوان مفترس) . في حين يحتفظ البدو بالصفاء الروحي وحيا بأن هؤلاء المتعارين بدون «كانهم يسعطون اقنعتهم المستعدة هناك في مكانهم على قمة المجتمع المصري وفوق سطحه بمجرد أن تلامس أقدامهم ومال شاطئيك ..» (ص ٨٦) ومن ثم فإنهم «يكتلهم هذه التي يروت على الشاشة فجأة واحتلت احتلام الصوه بذوة الصحيفة الأولى ترتد في بطن المكان .» (ص ٩٩) وفي مرح مسنين وصعوا هذه البذوة ، فقد «كان صوه السباوة المسدد يكسب الدائرة الشريفة التي يصم ملكاً وماشا وثلاثة بكواب مشكوك في اصلهم وحواجه أكيد .» (ص١٠٩) ، كل ذلك في مواجهة ذلك «احد الاسود العاري لذلك البدوي المصور الذي اوقعه المكان في صحاح مرحهم المسهى» (ص١٠١) ومن خلال توزع الأدوار يتضح لنا أن **صبري موسى** لم يجعل البدو جميعا حلصاً ، بل أخرج منهم الجشع بهاء . كما أنه لم يجعل الوافدين جميعا دون أخلاق سيئة مستهترة . بل استثنى سكولا وإيليا الصغيرة . وايضا فإن الشخصية الواحدة عنده لاتكون بيضاء صرفا أو سوداء صرفا بل ترك الشخصية الإنسانية وفق قانونها الخاص في صراعها مع معطيات الواقع وقوانينه إن سكولا مثلا شخص مغامر ، لكنه عشق الصحراء وتحول إلى قطعة منها عاداتها الناس جميعاً إلا هو ، لم يستطع الفكاك منها ، فهي حصنها تتمدد قطعة منه (إيليا الصغيرة) . وإيليا الصغيرة نفسها تحول بعد حادث اغتصابها عن طريق إهمال هاشم — إلى أمراه حديده تنحه إلى الخروه التي تخففها زواجها من الرجل المحور ، وانطلاقها لمونه حتى تعلم ميراثها منه إلى ميراث أنها حين تموت وهذا الخلل أعطى الشخصية عمقها الإنساني حين عرضها عاديه . ويرر سلوكها في الوقت نفسه أو كشف عن قانون هذا السلوك ومع ذلك فهي وسعنا ان يدرك احتام «صبري موسى» إلى الصحراء . من حيث إنها تمثل العالم البديل لمن أراد أن يعيد تشكيل واقعه ، ولأنها عوده إلى الإنسان الأساس ولس الإنسان المخصاء والآله والخطط المحوكة والتطلعات العالمة على الاستغلال والسخرة من هنا تاخذ الصحراء سمتها العميقة ، ودلالتها الرمزية ، حين تأتي مع المكاوة وتصبح رمزاً للأرض كلها في اي مكان أو زمان

ولماذا الصحراء ؟ هنا يدخل في البنية المزدوجة ، لأن الصحراء التي عرضها صبري موسى صحراء حمست وصافاً أسطوريه . او هكذا أراد المؤلف رؤيته الاسطورية

فقد أعمت الطقوس ، والشعائر الاسطوريه ، وقدمت الطرهس ، وحدث أحداث شغل الأسطوره ، وامتدت مع التاريخ والحيايات وبدأ من البداية في الواقع / الأسطوره في هذه الصحراء وعلى وجه التحديد مع أولئك البدو المصريين الذين رجعوا جميعا إلى نمطه البدويه (تاركين دبيب

وأسطوريا) . فالحد الأول لهذه الفضائل «كوكالوانكا» ليس سوى آدم ، فإنهم «يقولون إن الله عندما خلق آدم مثل له الدنيا فجعه بجمعة كبراها . فلما رأى مصير رأى حمل علة مكسوراً بالبلور . وكان حملاً ناقص . فناداه بالحمل المرحوم . ودعا لأوصه بالخصب والبركة . أبداً لهم الشك في أن آدم القديم هذا ليس سوى جدهم الأكبر كوكالوانكا ؟ ! » . (ص ٢٨) ذلك الجد «الذي أمضى عمره في كهف عميق بداخل هذا الجبل الأقدس . يصلي للمكان . ويعبده . حتى تحول جسمه بفعل الرمل وكثرة العبادة إلى صخره من صخوره . بينما انطلقت روحه تحمر القمم وتهجر منها ينابيع الماء لتشق لها مجاري في الوادي عنوة» (ص ٢٨) فهذه الصحراء كانت قبل جدهم كوكالوانكا . وجدهم ليس سوى حجر منها . أما روحه فقد شكلت هذه الصحراء . «المسه واليابس . الباس والماء . فلا عجب أن يعبد «الدو هذه الأرض . وأن يعبدوا لها القرابين . وأن يعبدوا لها الطقوس والشعائر . ولذلك فإنهم يحاولون «السيادة والسيطرة على أملاك جدهم . وكلما فعلوا أمراً وقعوا أمام جدهم الصخرة «وكأنهم يشهدون جدهم كوكا على ما فعلوه . مؤكدين له أن أحفاده ما زالوا يملكون السلطان على الصحراء وحالها » (ص ٢٨) ولاشك في أن ذلك قد كان هو أن يفجعه «الجبل» . هذا المكان ومن هذا المعتقد «الأسطوري جرحت سلوكيات هؤلاء البدو وفهمهم ، فهذا «إيسا» قد أخذ سكينة الذهب (التي هي جمعه لأنها من حجر أوصه) وهرب . ثم واجع نفسه وعاد . وأمسك به العرفاء . وجاء عمه البشع على إثر الحمل مكسرا حزيناً مما لاحظ بابر أخيه «إيسا» من شهادات . عطشت من الناشا أن يتكلموا إلى الشر بفعلهم . لقد عاد الذهب . لكن «الحقيقة ما زال عالقة . وهم في شربهم يحكون إلى «الباء» لتطهر نفوس من الباطل . وإذن فليمش إيسا على الحطب المشتعل . فإن كان ما قاله هو الصدق فسوف يحرق ولن يصب الماء بصرخة » (ص ٣٦/٣٧) وخرج إيسا من الماء سالماً . «فجمع يعلبه ويرمي على الأرض ما أخذه في وجوه الجميع . كأنه يشهدهم على براءته . » (ص ٣٩) هنا تمتد اللحظة في أغوار التاريخ والتراث الديني ويرى المؤلف إيسا كإبراهيم عليه السلام . حين خرج من النار سالماً . ويرى الثلاثة الذين ألقي بهم عنصر في النار (وهي قصة اصحاب الاخدود التي وردت ذكرها في القرآن الكريم) خرجوا منها بمعجزة العبد . ثم عمى الماء منهم شيئاً حول ثيابهم ؟ ولاعجابه ، فقد كان إيسا مؤمناً بمكانيات الاجداد

على عمق الأرض الأسطورية عاش الشعائر والطقوس . فقدم القرابين . طلباً للبركة . حيث امر «الجاع بأن الرجال «أن يقودوا «الحملان إلى فتحه المحتم لدعها طيناً للبركة . فوقف الرجال على باب «الجاع» يسملون ويكبرون ويمزقون القلائد . طالبين لأنفسهم من الله إصلاح الأحوال . وطالبين لصاحب السعادة الجواهة أبطون والحاج باباء دواء» البر والخاء .. » (ص ٦١) ومن عمق استقلال «انتفى الرأي على ان يكتفوا بالماء صبحه ه في البئر ليطهر الموتى ويؤدوا عليه الصلاة ويعودوا وبعد عودة البئر يسملوا ويزوروا الشهادين . وأخذ ماءاً في البئر » (ص ٥٩) حين لم يمكنوا من تعسيل الموتى . بسبب «مثلاً» البئر بالثعابين وكما صدق إيسا حكايات الأجداد . صدق عبد ربه كريشاب . الدوي الطيب » قصة عروس البحر التي تصنعها سمكة وتصنعها الآخر امرأة » وأقسم أن يطهر بها وأن يضاجعها » انتقاماً ممن استغلهم هذه العروس من قبل ومحاولة عثر عليها فيتزوجها إلى الصحراء » في نفس الوقت الذي وصل فيه الملك إلى المكان وأراد أن يرى وحلاً يضاجع عروس البحر وعلى الرغم من سحرية المنحدرين وعلى رأسهم الملك » فإن عبد ربه كريشاب كان يبز نفسه انتقاماً لثلاثة من أفراده .[٤]

ويأتي إلى نفس الأرض أتباع الحسن البصري المتصوف المدفون في هذه الصحراء . لقد كانوا يعتقدون في معجزاته (كراماته) . فقد «نقل قبل موته في حرعه ماء من تلك البئر المرة » المحاورة لمنته . وأمر أتباعه بإعادتها إلى البئر » فصار ماء البئر عذبا مستساغ المذاق «ماء» (ص ١٣٥) ويرتد بيكولا إلى التاريخ » وإلى عاوات النوراة عن سر جرح من حية عدن وسقم إلى أوبعة أسهر . «اسم الأول مشون . واسم الثاني حيحون وهو المحيط بأوض كوش .. » (ص ١٢٦) وأوض كوش المصرية تروى عما سر جرح من الحية . وفي نفس سياق هذا الواقع / الأسطورة تأتي عاده «الصراخ في البئر لمعرفة العاقبة » فحين عاب بيكولا عن أعينهم . وجاء أشتر - ابن إيسا - «تقدم من البئر» . وكان إله لم يبق أمامهم سوى الصراخ في البئر» تلك عاداتهم القديمة . لمعرفة مصير العاقب فليصرخوا الآن عن بئر قديمة ولتصح إيليا وتصرخ فيها باسم بيكولا . فإن جاءها صدى الصوت كان بيكولا حيا . وكان موجوداً » وإن صمت البئر وانقلع الصراخ دون رد . يكون بيكولا قد انتهى فعلا في نحر الرمال الجائع . » (ص ١٤٤) . في عالم تجري فيه هذه الأحداث والمواقف على أنها حقيقة . لاشك الحظة في تحول الأسطورة - بكل أشكالها وعناصرها - إلى واقع معاش » فيتحول منطق الحياة . وتحول الإنسان إلى إنسان غير عادي » غير منطقي . وتحول الحياة إلى حياة أقرب إلى الفن منها إلى قوانين العقل المنضبط » فالحرافة » وللتفكير الغيبي نصيب كبير في تسيير الحياة والحكم على الأشياء . ونفس المنطق الأسطوري يرى الناس في الصحراء الشرقية (الدو) البدائية تسطور أسطوري » فمحاولة امتحان إيسا بالنار . وتصديق ذلك » ثم عادة الصراخ في البئر » ومايقولونه عن جدهم «كوكالوانكا» » واتصال ذلك - عندهم - بالتاريخ الديني الأقدم الذي يرجع إلى آدم » وخروج البشر من الجنة إلى أوض كوش » وإقامة الشعائر والطقوس » كالقرابين وغيرها - كل ذلك إنما يجري والإنسان خاضع لقوى غيبية بعد صاحبة الكلمة الأخيرة في هذه الأوض (الأمكنة) . ولسنا هنا في معرض تفهم الفكر الأسطوري » إنما إزاء بيان عناصر الأسطورة والخرافة » بل المظاهر الدينية المماثلة في عالم بدو «فساد الأمكنة» ، من حيث إنها تمثل - كما أسلفنا - عنصرا من عناصر البنية الأسطورية التي صنعها صبري موسى واعيا لكي يدخلنا في حالة أسطورية ولينقل إلينا صورة الحياة على أوض الدهب

وفي وسعنا الآن أن نربط كلامنا عن جوهر الصراع بين القيم البدوية والقيم الحضارية كما أوردناه من عناصر أسطورية تمثل روح الحياة الصحراوية » لكي نفهم من خلال هذا الربط قدرة الكاتب على الإيحاء بوجه الصراع » الذي لابد أن يحسم لصالح هؤلاء الغرباء الذين يتعاملون وفقا للقانون المضطرد للحياة » محددين أهدافهم من الصحراء التي تمثل لديهم مصدراً للثروة لا روح الجد الأكبر «كوكالوانكا» » أو عبادة هذه الصحراء والخضوع لقوانينها الأسطورية المعاوقة لحقيقة الأشياء .

ومن الرؤية الأسطورية عند صبري موسى تخرج خط مواز لعالم الأسطورة هو خط التصوف » الذي يعيد وجه الأسطورة الآخر . وإن اوتبط التصوف بملامسة المتصوفة وغيرهم من العقائد الروحية . وتحاول صبري موسى أن يعلف خط الأسطورة نحو صوفي . وعلى لسان بيكولا يصرح عمدا «وحدة الوجود» . حيث يرى بيكولا «أن هناك قرابة حميمة بين كل الكائنات الشمس - الحمل .. الأوض .. على البئر» (ص ٥٩) والإنسان هو أرقى هذه الكائنات » فلا عجب أن تتحد به الكائنات . وأن تحاول الاتحاد بها . وهذا المبدأ الصوفي قد أتاح للمؤلف الفرصة لإجراء الامتزاج بين الإنسان والطبيعة » مما أتاح له الفرصة كذلك لتكشف اللغة عن طريق الإسقاط والتشخيص . مع شيوع بعض المصطلحات الصوفية » حيث تحد مصطلحات (الروح والوصول والاتصال والدوبش وغيرها) . يقول : «لكن مابالك برتعد كأنه دوبش لمسه الوصول والاتصال ؟ » (ص ١١٣) » «كأنها تلك الروح القديمة لثائر الفيحراء الرومانسي إيسا تطل عليها الآن كما أطلت على أبيها من قبل .. » (ص ١٤٥)

ويعد المؤلف (البطل) - خلال مبدأ وحدة الوجود - الطبيعة أماً للإنسان لأنه ينتمي عنها وهو جزء منها » ولأن «جسده البشري . وذلك المكان المحدود الذي يحتوي روحه اللا محدودة . قد ولد وانتشر وامتزج عضوياً في ذلك المكان الأم .. » (ص ٥٥) .[٥] ولابد أن نشأ علاقة تلاحم بين (الطبيعة الأم) و(الإنسان) صحيح أن الإنسان حاول السيطرة

عليها لمهر الصرورة وإعلان سلطانه ، ولكنه في بعض الوقت يتلاحم من خلال بكولا معها في علاقة صوفية . وقد بدا هذا التلاحم في «أنسه الطبيعة» حين خلع عليها المؤلف ، من خلال الشخصية الروائية والوصف ، صفات إنسانية تجعلها تحس وتتحاور مع الأحداث . لقد «خيل له أن دماء الرجال الذين اسلمتهم البئر ، قد نشرت لونها في الصخرة» وصبغت كل شيء «كأن الطبيعة كانت بعض تلك حربة على الضحايا . وما أووعه من حزن ذلك الذي كانت تضوع واعمه في الأرض والسماء والجبال» (ص ٥٩) لذلك بعده بعقد هذه المقارنة «إيليا شهوة جائعة ، كما أن الجبل شهوة جائعة ، كما أن تلك الصخراء من حوله بكونها الصوف ، شهوة كبرى أشد جموحا . .» (ص ٧٣) «ألست تحسب الآن هذا الجبل فعلا بأبكولا» وما «لاقاك الدؤوب في وحم هذا الجبل سوى سعي لزوجه وإيلاده» (ص ٧٣) «وما هذه الصخور العاتية التي تواجهك بين الحين والحين كأنها تتحداك وتطالبك بمقاتلتها والتغلب عليها عبر ذلك العمر والصد الطبيعي في المرأة» متمحل نفسها وعوائقها» (ص ٧٦)[٧]

ونلاحظ أن الأنسنة التي أسقطها المبدع على الطبيعة قد انعكست على اللغة أيضا ، وحولها إلى لغة شعرية ، كما رأينا في الأمثلة السابقة

وتتحلى الرؤية الأسطورية في رسم شخصية البطل «بكولا» . محاولة أن تعطي لشخصيته عمقاً إنسانياً ، حين أضفت عليه صفات إنسانية لاتحتمد الزمان أو المكان بل تطلق رسم الشخصية إلى أقصى أبعادها ، فتحلق به إنساناً أسطورياً يتسم بكل صفات الشخصيات الأسطورية التي عرفناها في الأساطير القديمة ، بل عرفنا بعضها في شخوص الأشياء رمز التضحية والعداء ، إن صبري موسى يذهب بملامح بكولا الفرد ويمنحه ملامح الإنسان ، محملاً إياه كل دلالات الحب . وكما يقول جوزيف لوكاش فإن الروائيين يحاولون وكرة الرواية ، إنساناً يلبسونه السمات النموذجية للطبقة ، ويصلح في الوقت نفسه ، في ماهيته كما في مصيره ، لأن يظهر بمظهر إنساني . ولأن يبدو جديراً بالتأييد والمعاضدة»[٨]

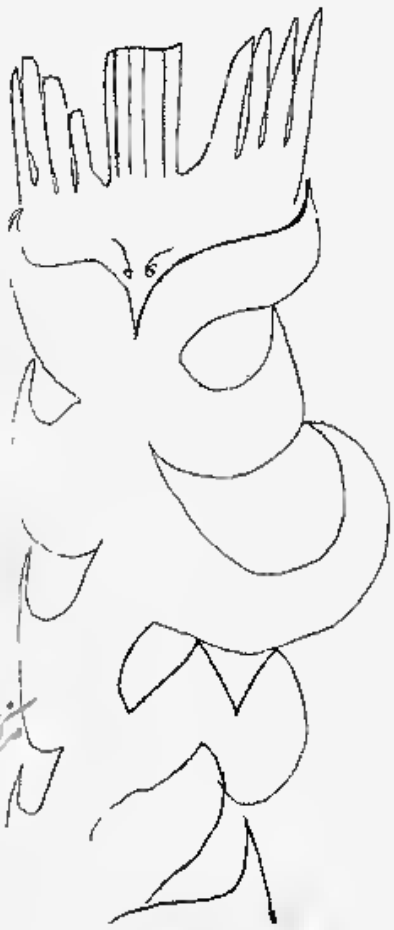
ومن ثم عمد حاول صبري موسى أن يحول بكولا الإنسان إلى نموذج طيب للإنسان مطلقاً وليس لطبقته بحسب . وهو لذلك قد بالغ في تحميله الصفات ، وبالغ في رسمه حتى لتحشدت الشخصية بطبقات متنوعة من الدلالات الخارجة عن عالم الأساطير وقد أدت هذه المبالغة ـ كما سنرى الآن ـ إلى أن تضرب الشخصية في المطلق ، وصولا من الصعب أن نجدها في الواقع ، بل أصبح من المحير أن نوجد هذه الشخصية ولانكون مبالغين إذا قلنا إن صبري موسى وضع ثقافته الإنسانية والفنية كلها تحت تصرف هذا البطل ، الذي ، بكولا ، ولعل هذا مادعا أحد الباحثين إلى أن يقرر أن بكولا «نموذج لأقصى حالات اللا انتماء المعاصر»[٩] وإن كنا لانوافق الباحث في هذا الزعم . صحيح أن في الرواية بعض الأوصاف التي تؤيد هذا الزعم ، لكن غالبية الصفات والأحداث تؤكد انتماء البطل بكولا إلى وطن وإيطالي وعناصر مصرية .

ولبدأ من الدلالة الحقيقية (النص) ولنحس مع الكاتب في رسم الشخصية حتى نمو ونكتمل . لنرى كيف ركبا تنطلق الأسطورة ومنحها وظيفة أسطورية كذلك فيها هو هذا المحور الذي أعطته أمه اسم «قديس» قديم حين ولدته في ذلك الزمان البعيد ، في بلدة لم يعد يستطيع أن يتذكرها الآن . . (ص ٦) . «عاريا هائما تحت شمس أغسطس الجهنمية» (ص ٧) «يقف بكولا الذي لاوطن له ، عاريا مصلوبا على الفراغ المتأجج من الحرارة وحده» (ص ٨) ومع هذا العري وهذا الصلب يقوم بكولا بطقوس يومية ، هي شرب الخمر «والسهر» ومجاوسة عمله بين الصخور والرمال ، والعمل في وهج الحرارة الشديدة . «كذلك يعمل بكولا كل يوم» (ص ٨) وبكولا هنا شديد الشبه بسيزيف ، فكما يحمل بكولا صليب عذابه ويقيم لنفسه طقوس عذاب ، كان سيزيف يحمل الصخرة التي تتدحرج وتسقط فيأتي بها من جديد ، وهكذا دلا «وقف» ، وربما كانت إيحاءات الصلب في وصف صبري موسى له نفرته من المسيح الذي حمل عذابات البشر . وهو أيضا شبيه بروميثيوس سارق النار من الآلهة ، فقد «سرق بكولا المعرفة من بحر النجوال»[١٠] «كانوا جميعا يحلمون بالذهب ، بينما بكولا مسهوراً يعلم بالمعرفة في بحر النجوال» (٢٣) وصبري موسى يلمح خلال الرواية كلها على الشبه بين بكولا وأوديب ، حتى وإن كان بكولا قد صاحح ابنه في الحلم ، حتى يجعل مأساته المفجعة بوناسة ، تتفق مع المصادرة التي حدثنا عنها في مقدمة الرواية ، حين أخبرنا قبل الرواية بما سيحدث للبطل المأساوي على غرار المأساة اليونانية «فالصراع إنما يتمثل دائما بين الإنسان والقدر ، ويعلم الإنسان أن القدر سينتصر في النهاية ، ومع ذلك فإنه لايستسلم حتى يقع الفضاء» كما فعل صبري موسى بكولا . وقد أخبرنا هو نفسه بهذه القدرية قرب نهاية الرواية حين حاول بكولا الانتحار واتجه إلى البحر «كأنما في داخله قد يسوقه نحاء البحر الصخ ليذوب فيه بما يثقل ووجه من وزر الآثام» (ص ١٢١) لقد حاول صبري موسى ـ منذ البداية ـ أن يعقد آصرة بين بكولا وأوديب بشتى الوسائل . حتى يفهم القارئ بقوة بكولا تعتمداً ... فليس منهم من صاحح ابنه في ناحية هذا الجبل ، وعلى وسادة من صخور ، وأولدها طفلا ثم سرقه منها وهي نائمة ليطعم منه الذئب والنسر ، مصاحجه الأبنة نحاوية جلمسة[١١] وسم بكولا نفسه بها ليتحمل وزر هتك الملك لنكارتها ، لأنه واعى على أن تخرج معه ومع حاشيته إلى الصيد ومن ثم فقد «أصبحت إيليا حظيته وعشاقه ، لاحتته ونواله» (ص ١٢٥) ، وكما تفعل أوديب حكم الآلهة ، يتفعل بكولا حكم الله فيه بعد إصابته في شأن ابنه ، لأن هناك وحيطاً غير مرئي كان يرشد بكولا بعيدة في الماضي بمرة مسته الذهبية المثرمة ، فاعتبر ذلك عقابا محاولاً تحل به ، وهكذا بدا العقاب له طبيعي ، ان تخرج على المألوف وتصاجع ابنته . فتؤجد بحولته منه . ، (ص ١٢٥) ، «وقد نعا ذلك الملك الشاب (أوديب) القديم عنه . ، (ص ١٢٦) وتواريا مع هذا المصير المفجع بلى بكولا بالطفل إلى الذئاب لتنهشه ، فرفاق شجاعة من بكولا وتوبة»[١٢] . (ص ١٣٩) عن هذا التلاقي الثار «صريف» بروميثيوس . «أوديب» تكون الصورة العامة لبكولا ، أما أحلامه فقد كانت تدعوه إلى ان ، حلم نفسه مالكا حبلا يؤكد تفرده في ذلك الكون الواسع» . (ص ١٦) . وهذا فإنه حلم نفسه ، يعاود هذا الحبل الذي ألفت به الضحايا عوده . مرتديا ثياب ملك آشوري قديم يرفل في ثوبه الملك وعصبته . متصدرا كوكبه من عظماء المملكة . «عظماء بيده موسم سيرس إلهه الزرع والخصب» (ص ١١٤) وهنا يصبح الشاعص الداخل في تركيب بكولا . في حين تحاول صبري موسى ن يضفي عليه سمته صوفية ـ كما رأيناها سالفا في «هذا وحده الوجود» ـ ويرجعه إلى مصاف الأبطال الأسطوريين «مصاف الآلهة» فإن بكولا حلم في «وقت نفسه ـ حلم اغتصاب ابنته ـ حلم تملكه ، اي بثروة عظيمة . وهذا يرجع انتماء بكولا انطبق إلى شريحه اجتماعيه معاصرة . تبحث عن المجد . وهنا ـ فقط ـ نابعت صبري موسى الرغبة في رسم شخصية بكولا في إطار الكون الاجتماعي والعيني له . وإن كانت صورة المثالية تبدو في آخر سطور الرواية حيث بكولا المولعة . وقد بدى هذا في الصفات التي حلعها على بكولا المحور (ص ٧ ، ١١ ، ٥٥) . الوحيد (ص ٨ ، ٩ ، ٢١ ، ٥٥ ، ١٣٦ وغيرها) ، الذي لا وطن له (الغريب) (ص ٨ ، ٧٧) ، المنوي (ص ١٢٢) ، المحتضر (ص ٣٧) . الخ وهي صفات ـ كما نبدو ـ تتنوع بين الوحدة والغربة من جهة ، والتحضر من الجهة المقابلة

وقد اقتصرت هنا على الوقوف عند شخصية بكولا لأنها بين باطنها أثر الرؤية الأسطورية في رسم الشخصية بعامة في «فساد الأمكنة» .

القسم الثاني اللغة .

اللغة التي تواجهنا في «فساد الأمكنة» لغة معكسة عن الرؤية الأسطورية وهي من التقنيات التي توسلت بها . ولأن مادة الرواية ذات عناصر أسطورية ، وحرافية ، وديبية وصوفية ، فقد تكثفت اللغة وارتفعت فوق المستوى الإنشائي وقد ساعد



على ذلك انكشف الشعري استحداء الكاتب أسلوب الراوي الذي كان يسود صياغاتها اللغوية وقد بدأ ذلك في غلبة الوصف والسرد على الحوار فيما عدا الأجزاء التي يباشر فيها البطل نفسه أو يجاور الطبيعة . إذ كان البطل بيكولا ذا دهشة تدهش لكل شيء . كل هذا أدى إلى شاعرية اللغة طوال الرواية . حتى أنه ليصعب أن نستشهد بكل ما يرد من صور شعرية لذلك نرد مادح قليله يكشف هذا البعد اللغوي.

«المصبح براحته الحمالي المرهوة بعريها حتى الشمس» (ص ٨)

«ومكان من الأرض يعبر امتداد» فيه عما لاحتمال المشهود» (ص ١٤)

«تتعرق الصحراء قطعة قطعة في شتى النور الذهبية» (٢٢)

«وحين وصلت الشمس إلى محلها المحدد في الأفق . .» (ص ٤٧)

«كان ينحسر صحور السرداب شعف لم تحدث له أبداً حينما كان ينحسر بأنامله وحتى إيليا (ص ١٣)

«كان الشتاء قد بدأ يثمر نوادر في سماء الخريف . . .» (ص ٧٦)

«ثم لاتخوض مباشرة في اللحم المشلوو لغداية المساء . .» (ص ٩٧)

«بينما هذه بلهث انعمالا ووضعة ألقى نظرة على بيكولا العاوق في الحبيرة . .» (ص ١١٨)

«احط به الليل الرقراق المضاء بملايين النجوم . .» (ص ١٣٦).

«وحين تغرق الشمس في الغرب . ويرتجف الليل ومادي كتيباً على أصغر الصحراء وأحضرها مكسوها جميعاً . . .» (ص ١٥٣).

وهكذا يستطيع أن نقتطع مقطوعات كثيرة وأن نجد في كل موقف من مواقف هذه الرواية صوراً شعرية . ليست وقفة على وصفه بل وسيلة لإضفاء جو الأسطورة بلغة استعارية . ووسيلة من ناحية أخرى لإبراز قيمة الراوي المسيطر على الرواية

والتشبيه ذو الأداة يلمح سائد في بعد الرواية . يكاد لا يخلو وصف منه . حتى ليكاد يعده في كل موقف . والتشبيه ذو الأداة يجمع التقارب بين طرفي التشبيه . وحاول الكاتب أن يستخدمه أداة وصفية فقط . يريد بها الإيحاء باتساع المشهد ليجعل دور الراوي حيث ورفض كل التشبيهات الوصفية هذه يرى حريصاً تكوينها

«كأنها سوف مشرعة» (ص ٩) . «كأنها تلوح له بعالم مسحور» (ص ١٠)

«السيكه كأنها فرع مخفي بها من كل الشرور المجهولة» . (ص ٢٧)

«كأنهم وصل قادمون من بعثة قدسية» (ص ٢٧).

«كان صحورها الحاده تغير حلقاً من اللحم والدم والعظام» . (ص ٣٦)

«كأنهم آلهة قديمة» (ص ٦٧) . «بلهوب سرق منه الزاوية» (ص ٨٦)

«كأنهم يغطونه علنا» (ص ٩٩) . «كأنما في داخله فجر سوف» (ص ١٢١)

«كأنما يحثني ان ملحوظ به» . (ص ١٣٧) . «كأنما كان تمكنا لذلك الوضع أن يتحلل من وقدته» (ص ١٤١)

ويلاحظ أن الكاتب استخدم مع التشبيه ضمير الغيبة المضاعف من حذف اتصاله أو هي عن الموصوف وتصدره به في الوقت نفسه

وإلى جانب مستوى بعد التشبيه واللغة الاستعارية . يبدو مستوى آخر من تلمعه في قصائد **الأمكنة** . هو مستوى «العامية البدوية» فضلاً عن مستوى اللغة المباشرة الفصيحة حيما يتدخل المدع بالتعليق واستخلاص الحكمة

وتظهر العامية البدوية حيما يطفو الواقع المر وتختفي الحلم او تتفق الأسطورة ويفيق الناس جميعاً من هول الصدمة وتختفي صوري موسى في هذا اللحظة . تاركاً المشهد والموقف يعبران عن نفسيهما . مفسحا المجال للحوار

عند الصدمة الأولى . موت الرجال الثلاثة في البئر المسمومة وجلس الرجال لحضور ماحدث للثلاثة

قال واحد

لعل الشر ملئه بالطين . وقد عرفوا فيما

فقال الغلام

أبدا . قول وسيل طلع عنان وده مشعف .

فقال آخر

يكون الشر فيه عاوات جميعه

– يمكن

– واللا يكون فيه معادن .

– ممكن . . . (ص ٤٩)

يلاحظ خروج اللهجة البدوية بالتدريج . حتى يترك صوري موسى يتدخل تماماً في نهاية القصة دون ان يذكر من المقاتل ؟ [1131] وتتكشف اللهجة البدوية على نحو أوضح فيما بعد . عندما احتموا الإرسال الغلام لإحضار وكيل البيانة يدور الحوار التالي

قال الشيخ علي

لاتعرق حاعدين مستنظرين

قال واحد

يكون شاع الاسلكي باه

وقال آخر

ويكون وكيل البيانة باه

فقال الشيخ علي

سلموها الصبح يوم البلاك ووكيل البيانه

حاصل عندنا العصر أو بالليل آدي احنا

حاعدين ... اعمل ياولاد الشاي

(ص ٥١).

يلاحظ هذا التغيرات الصوتية في الكلمات . (حاعدين – العصر – البلاك – احنا – شاع –) وهي كلها تعبيرا عن لهجة البدو[1132].

وينتهي أسلوب الرواية إلى المباشرة حين يتدخل الراوي (المدع) بالتعليق وهول الحكمة الوعظية حين تثبت من ناحية أخرى تروي صوته إلى جانب أصوات شخصياته

«لكن تلك طبيعة الأشياء» . (ص ٩).

«وبعل إيليا أحب بيكولا في واحدة من هاتين الليلتين

الذين توقف فيها مختلس النظر ... (ص ١٨) «ثم أدرك أن الفخ داخله هو» (ص ٣١).
«كل ما على الأرض دائم التحول والتبدل والتغير» (ص ٦٠)
«وهكذا قرر الشيخ على أن يغرس في صحن الغرفيب مشتلة كاملة للتقدم» (ص ٦٦)
«فالسؤال المسموع هو عن الحياة والموت، أما الواجب الأساسي فهو العمل الذي لا مهرب منه، وماعدا ذلك فلا نوحد أسئلة» (ص ١٢٦)

وهذه النماذج السابقة تعكس قدرة المبدع على التدخل في أي خطة أو أحداث روايته، كالراوي تماماً في السير والملاحم

وحتى نكمل تحليل لغة الرواية نلمح إلى القاموس الأسطوري والبعد الرمزي للغة. ونبدأ بالقاموس المشحون بمفردات وكلمات استخدمها مصري موهبي للإيحاء بالجو العام للرواية (الأسطوريه). حيث نجد مفردات: قرمان ـ مسحور ـ ملكوت ـ أسطورة ـ مبارك ـ بدائي ـ مقدس ـ طلسم ـ وحش ـ آلهة ـ حوريه ـ حراسه. ونورد أمثلة هذا القاموس

«قرابين قطعة وخلاعة» (ص ٩) «كقرمان بين قراعي مولاه» (ص ١٠٦)
«عالم مسحور» (ص ١٠) «منذ كانت إيلبا حبة ساحرة لم تتحط العاشرة» (ص ١١٠)
«الغيوبة السحرية» (ص ١١٤) «كانت مسحورة بالرحلة مسحورة بالصفوة.. مسحورة برعاية الملك. مسحورة بالحمور..» (ص ١١٦). «تفتح له عالم مسحور» (ص ١٥٩).
«الصباح القديم» (ص ١٨) «الزمان القديم» (ص ١٩). «آلهة قديمة» (ص ٩٧، ٩١)
«كان المشهد أسطورياً» (ص ٢٢). «كأنه فرائس أسطورى» (ص ٣٨). «وفي هذا الجو الأسطوري» (٥٩)
«كسحر خرافي» (ص ٥٨). «كطيف خرافي» (ص ١٥١). «حقد المقدس» (ص ٩٠). «الحمل المرحوم» (ص ٦٠)
«النهار الملوك» (ص ٤٧). «ملكوت الزمن» (ص ١٦. «الجميمة ـ الطلسم ـ الوحش» (ص ٦٦).

هذه التقنيات السابقة وتحليلاتها اللغوية التي أشرنا إليها. صنع مصري موهبي لما حاله أسطوريه. أو جوا أسطورياً عشته الناس هناك في حمل الذهب بالصحراء الشرقية. وخرج هذا التصوير ـ كما قلنا ـ خلال رؤية الكاتب الأسطورية للزمان. والمكان. والإنسان. على نحو جعل النص «سفر الأمكنة» ـ كما أشرنا ـ فإذا سبه مردوده. أشرنا إلى تحليلاتها الشعرية واللغوية بوجه عام. أما تحليلاتها الرمزية فقد خرجت من نقطة البداية التي بدأنا بها تحليلنا الخرائي للرواية. وهي «خطة الصراع» بين قمم إيلبا الحداوة والساحلة وقيم إيلبا التكنولوجيا والآلة. وانتهى الصراع إلى هزيمة البطل بيكولا. وموت إيلبا الصغيرة الجميلة. في حين يترك الكاتب شخصية «أشتر» مليئة بالقوة والأمل. تنتظر. وتنتصر. كما اكتسبت من خبرات جديدة. وخلال هذا الخط «سفر» يمر بشمل الصراع منذ أول الرواية إلى آخرها. هو وسفر الفجر. حيث انتشرت صور في أجواء الرواية كلها بإلحاح من الكاتب. على نحو أكسب النص (والفجر) مستوى رمزياً ساعد على الإيحاء بالرؤية الأسطورية من ناحية. وعمق بنية النص من ناحية ثانية. وأوحى إلينا ـ نحن المتلقين ـ بملحمة الميلاد والتحقق. سواء من حيث العودة إلى «فجر الإنسانية» أو «خطة بين الخيط الأبيض من الخيط الأسود في حضارة الإنسان». أو انتظار بيكولا أو أشتر للحظة ميلاد الصباح من الظلمة عند الفجر. لذلك تحول الفجر في الرواية إلى مفارقات معلوم. تحاول كل الشخصيات أن تلتزم به في رحلتها وسفرها، وفي يومها ويقظتها وفي حركتها وشعائرها. وترتبط به كل المواقيت.

وتتسع الفجر منذ بداية الرواية حتى نهايتها. يبدأ الكاتب في تصوير لحظة ميلاد «الفجر» من «الليل» مؤرخاً لبداية الحياة وحركتها:

«يصعد الفجر الفضي من الوديان العميقة ثم ينتشر على التلال والهضبات منسرباً عبر ظلمة الليل الكثيفة فيبددها سمحاً وتلافيف. ومع خيوط الضوء الأولى يعتز الفجر بيكولا فيوقظه». (ص ٢١) ومنذ هذه اللحظة يصبح الفجر ميقات البداية. وميقات النهاية. وميقات انفصال عالم عن عالم. ويسمو «سفر الفجر» عبر دلالة البداية

«وفي اليوم السادس هبوا جميعاً مع الفجر» (ص ٣٥).
«وهكذا سافر في الفجر بالسبابة الجبب إلى إدفو» (ص ٧١).
«ففي الفجر ستحرك القافلة بصاحب الجلالة». (ص ١٠٦)
«وفي الفجر وفي الجواحة أسطوانة ملك باب الكتابة على بيكولا». (ص ١٠٩)
«يقدم الدنانير على حنجرات صرخة في الفجر». (ص ١٣٧).

وفي نفس الوقت يسمو «سفر الفجر» عبر دلالة النهاية «النهاية»:

«تحت هذا الفجر الصاعد... فوصلوها قبل الفجر بقليل». (ص ٤٩)
«قال: إن الربا تطلع أول الصيف قبل الفجر» (ص ٦٠).
«تحط وحاله حواو الماء قبل الفجر» (ص ٦٧)
«ثم يظهر قبل الفجر بساعتين». (٧٩)
«وصحا بيكولا قبل الفجر بساعتين» (١٣٥)
«وظل في الليلة الماضية إلى الفجر». (ص ١١٤).
«ولم يشيع منها تلك الليلة ولم تشيع منه حتى صعد الفجر من الوديان» (ص ٧٥) ومع أن «الفجر مايزال حبيساً في بطن الأفق» (ص ١٣٧) ينتظر لحظة الميلاد. كما ينتظر «أشتر». فسوف يسرع هذا الفجر الرمادي مبدلاً عن الفجر الدامي الذي شهد اغتصاب إيلبا

«الفجر الدامي المعلق في الأفق فوق سطح البحر مباشرة. فوق الرمال الممتدة التي مازالت تحمل آثار قدمي إيلبا» (ص ١١٢)
أما «حصى الساحة الأحمر ـ ذات احمراره في وهادية الفجر الطالع على الكائنات (ص ١٣٧)

وبعد حادث اغتصاب الملك لإيلبا يظهر سفر آخر ذو شحنات كثيرة، تتوازى مع العوالم الحقيقية والرمزية، فالمريدون يدخلون الفرائس لأداء الحسن الشاذلي في الليل. أي في نفس ميقات «اغتصاب إيلبا الجميلة الصغيرة وكما. «لم يلحظ أحد في ذلك الليل الخلوي. تلك الصدور الحاوجة التي حدثها واحة الذبائح وفصلاتها. فاحرجها من مكامنها المعدة في ثم الحمال الحاوزة حاجات تحوم من بعد تنتظر من القوم فحلة أو هداه لتنقض من على انقضاضة واحدة مفاجئة وموفقة. ترتفع بعدها وهي تحمل في مخالبها وؤوس الذبائح أو أقدامها!!!!» ! (ص ١٣٣) وتتوازى هذه التفصيلات الخاصة (بالذبائح والصفوف) مع تفصيلات «اغتصاب إيلبا ـ الملك وحاشيته» على المستوى الرمزي للرواية «في نفس الوقت الذي تتوازى فيه الظلمة الكثر قبل العرباء. واسماكها بعد رؤوسهم إلى أعماق ماحسبها. مع إيلبا قبل لقائها بالملك وبعده

وتقدم الأحداث ثرة هذه الأثناء «فعلا. سيكون صحبه وقرباتا بعد بيكولا. فقد رأى بيكولا «يعبر خياله صغيرا حاوجا من تلك الصفوف البيئة الريش. الصغراء الدفيء. حوم في السماء. للاقتناص. فحمل في مخالبه تلك العريسة المطروحة حلالا له. فوضعها في السماء. قرمان شعاعة من بيكولا وتوهجا» (ص ١٣٩) ويلوح بيكولا في الواقع «للعقل ـ بعد أن يسترجه ـ لمصور والحيوان المتوحش. وحين رأى أهل الذهب «ثنات لحم على الصخور. وشاهدوا آثار أعداء حيوانية مطبوعة أظافرها ومخالبها بالدم. وشاهدوا الشعاعة المشرقة التي عرف بياضها في اللون الأحمر القاني. يكسوا رؤوسهم وهم يحفرونها ويطورونها». (ص ١٤٣)

من هنا لم تفارق الرؤية الأسطورية في «سفر الأمكنة» الواقع الاجتماعي بعمل الرغم من المظاهر

الأسطورية التى كشفنا عنها فى «التقنية ـ اللغة ـ الرمز» فإن الكاتب كان بين كل لحظة وأخرى يفاجئنا بأحداث تاريخية تشدنا إلى واقعنا التاريخى منذ المراعنة حتى عصر محمد على وخلفائه، كاشفاً عن حالة مصر فى تلك الآونة، مشيراً إلى الهدف الاقتصادى الذى ربط الغرباء بهذه الأرض البكر. ولنبدأ معه من البداية عند حديثه عن الصحراء «مكان الرواية»:

«..بها جبال تحوى أنواعاً متنوعة من كنوز المعادن، أرض لايحمكها أهلها يترح إليها كل راغب فيذهب ويعثر، ويستخرج قرعيصاً للحفر، فيصبح مالكاً لواحد من هذه الجبال العظيمة التى لايملكها أحد حتى الآن». (ص ١٥) هاهى ذى السراديب المهجورة تحكى له قصص الفراعنة القدامى الذين كانوا أول من استخرجوا الذهب من الصخور.

وبعدهم يجئ الرومان والعرب.. بل إنه إلى هذا المنجم على وجه التحديد كان «محمد على» والى «مصر» يرسل عماله الألبان (ص ٢٥) «فى تلك الأيام كان للأجانب فى مصر كلمة عليا وحق يكاد يكون موروثاً». (ص ٣٣) وتنتهى الإشارات التاريخية (الواقعية) فى نفس الوقت، مع الحديث عن الملك المغتصب وحاشيته.

هوامش

(١) جورج لوكاش: «الرواية كملحمة بورجوازية» ترجمة جورج طرابيشى، دار الطليعة ـ بيروت فبراير ١٩٧٩ ص ١٣

(٢) فساد الأمكنة، ص ٦.

(٣) انظر صورة غريان تماثل، يوحى بالدلالات الرمزية لهذا العرباى، كما سنشير فيما بعد إليه، ص ٨١ من الرواية.

(٤) فساد الأمكنة من ص ٨٦ إلى ص ١٠٥.

(٥) الثورة، مصر التكوين، الإصحاح الثانى، والرواية ص ١٢٦

(٦) الرواية ص ٦٣

(٧) الرواية ص ٧٩

(٨) جورج لوكاش، الرواية كملحمة برجوازية ص ٣٤

وأنظر إشارة هالب هلسا ص ١٩٠، وص ١٩٢ من ملحقات الرواية، حول القراءات الفنى والفلسفى والصوفى المشترك فى وسم بيكولا خصوصا

(٩) محمود الريحاوى، مفاجأة باهرة فى الرواية العربية بطلها غير عربى، مجلة المنار فبراير ١٩٧٨، وانظر حديث هالب هلسا ص ١٨٦ من ملحقات الرواية حول نفس الفكرة.

(١٠) الرواية ص ١١٩.

(١١) الرواية ص ٤٣.

(١٢) الرواية ص ٥٠.

(١٣) انظر أمثلة أخرى فى الرواية صفحات ٦٥، ٨٣، ٨٤، ٨٥

(١٤) انظر فواوا رمزيا آخر لنفس الحادثة كلها ص ١٤٦ من الرواية

(١٥) هناك نوار رمزى آخر بين إيليا والسيدة مريم لحظة الإحساس بالحب، ولاحت على إيليا بعض الأعراض التى توحى بحملها فارتبك، ص ١٢٧. ولاحظ التراكيب العباوه من أسلوب الإنجيل. وفواوى «إيسا» مع عيسى

(١٦) انظر حديثه عن قبيلة الكريشاب القديمة حاملة تقاليد المراعنة، ص ٦٨ من الرواية

انظر تعليق Roger Dhuse حول الروح الأسطوريه فى مقاله.

2 novels: natural, supernatural "Seeds of corruption and the house of power. Los Angeles Times Book World.

تحليل بنيوى :

ألف ليلة وليلة

فرانسوا جيوري غزول

عرض :

عبد الوهاب المسيري

الكتاب الذى بين أيدينا عمل جاد وخلاق وراقد ، فهو محاولة لتقديم قراءة جديدة لعمل أدبى عربى مأثور لنا جميعا ، كتبت عنه بعض الدراسات من وجهة نظر تقليدية تحاول تقييمه وتصنيفه من خلال تحليل مضمونه وأحيانا شكله . ولكن كتاب الدكتورة فرانسوا غزول يحدد أهدافه ووسائله بطريقة مغايرة كل المغايرة .

ويضم الكتاب ثمانية فصول ، عرضت المؤلفة فى الفصل الأول منها منهج الدراسة ، وتناولت فى الفصل الثانى ما تسميه بالقوى والعناصر الأساسية فى النص . وبعد ذلك قامت بتجريد الخط الأساسى للقصة الإطارية (قصة شهريار وشهرزاد) . وقد قسمتها إلى أربعة أقسام ، مستخدمة أن سمتها الأساسية هى الثنائية . فكلا شهريار وأخيه شاه زمان ـ على سبيل المثال ـ ملك يحكم مملكته فى سعادة بالغة يحركلاهما بتجربة مريرة . ولقد تكون الغزل إن شهريار وأخاه هما مصدر الصوت والصدى . وكذلك تتمثل هذه الثنائية فى علاقة شهرزاد بأختها دنيازاد . ثم تذكر المؤلفة أشكالا مختلفة لهذه الثنائية ، وترتبط بينها وبين بعض الظواهر اللغوية ، فالتزاوج بين الشخصيات يشبه التزاوج ، أما على مستوى أحداث القصة فإنه يصبح تكرارا . وتتناول المؤلفة فى الفصل الثالث ما تسميه بالشفرات الثلاث للقصة الإطارية ، وتعالج فى الفصل الرابع والخامس والسادس « ديناميات السرد القصصى الدائم » . فى الفصل الرابع تتناول الباحثة قصة « الملك عمر والنهمان وولديه شركان وضوء المكان » . وفى الفصل الخامس تتناول قصص الحيوان فى ألف ليلة وليلة ، منتهية إلى أنها تؤدى وظيفة التشبيه ، وتتناول فى الفصل السادس الذى يحمل عنوان « الاستعارة الخلزونية » ، قصة سندباد وتقدم فى الفصل السابع دراسة لقصص الحلاوبث وتبين مدى تشابهها مع القصة الإطارية . ثم تودع المؤلفة ما وصلت إليه من نتائج فى الفصل الأخير .

والفكرة المؤلفة فى مقدمة الكتاب أن الغرض من كتابة هذه الدراسة ليس إصدار حكم قيمى ، بل هو إثارة هذه الظاهرة المزاوجة التى تسمى بالأدب . إن تحليل النص سيساعدنا على فهم ماسماه باكوبسون « بأدبية الأدب » ـ أى هذه الخاصية التى تجعل من حديث ما أدبا . وعبارة « أدبية الأدب » غامضة وواضحة فى الوقت نفسه . ويشير أيها ـ فى سياق النقد البنيوى ـ لفرض أن الأدب « رسالة متمركزة على نمطها الخاص فى التعبير » على حد قول ياكوبسون (ص ٣٥) . بل إن المؤلفة ترى ـ على مستوى من المستويات ـ أن الأدب إن هو إلا محاكاة للأدب (ص ٦٥) ، وأن شهرزاد تحاكى المحاكاة (ص ٧٦) . وأن ألف ليلة وليلة ، « إنما هى قصة عن عملية القص ذاتها (ص ٩٥) . إنها عمل يعبر عن نوبطيقا غريبة ، حيث لا يقلد الفن الطبيعة بل يحاكى الفن نفسه (ص ١٥٠) . ويتكون هذا الموضوع فى الدراسة التى نعرض لها ، على نحو يجعل القارىء معه أن معظم شخصيات هذا العمل إنما هم نقاد بنيويون لا هم فهم إلا التأمل فى الأدب وفى الرواية .

والقضية التى نواجهها هنا هى : هل النص الأدبى تعبير عن واقع ما أو محاكاة ؟ (ولنعرف هذا الواقع بأى طريقة نريد ، ولنعرف قوانين هذا التعبير أو هذه المحاكاة بالطريقة التى نشاء) ، أم أنه تعبير داترى (وفكرة الاستدارة فكرة أثيرة لدى المفكرين والنقاد البنيويين) يلتف حول نفسه ادبية ـ فنصبية الفضة ـ أو أسطورية الأساطير التى حاول ليفى شتراوس أن يصل إليها ؟ « لكن لم لا نقول الفن للفن ـ وهم سوفية للصطلح ـ حتى نربط بين الخاص والعام ؟ وإذا نحن فلنا التعريف الذى يرى أن الأدب محاكاة للمحاكاة ، فهل نستمكن بذلك من تصنيف الأعمال الأدبية الأخرى ؟ هل « هاملت » فى كليتها مسرحية عن الفن الدرامى . وهل « موبى أجيب نامى » لحبيب سرور مسرحية عن بناء المؤال الشعبى . أم أنها تعبير عن واقع إنسانى بشكل المؤال الشعبى مكونا من مكوناته الفلسفية والفنية الأساسية ؟ هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى إذا كان الأدب محاكاة للأدب . وإذا كان النقد الأدبى يتعامل مع أدبية الأدب بالدرجة الأولى . فهل يمكننا أن ننقد الأدب من أن يتحول إلى مجرد « لعبة » ؟

ومن الواضح أن المؤلفة لاتلتزم كثيرا بحكاية « وأدبية الأدب » هذه ، فهى فى دراستها العظيمة تحاور هذه القيود المنهجية التى فرضتها على نفسها لتتعامل مع مواد وقضايا ليس لها علاقة مباشرة

بالأدب . في حديثنا عن الخط الأساسي في بعض القصص نصفه بأنه يؤدي إلى لعنة ثم زوال هذه اللعنة ـ ثم نصيف قائلة إن الخط يدل على وجود صدى من الأساطير السامية (ص ٣٦) وفي حديثنا عن العلاقة بين شهرياو وشهرزاد نشبهها صدأ الذي والياسمين في الرؤية الصينية للكون ، فهما صدآن متعارضان لكنهما يكمل الواحد منهما الآخر (ص ٤٣) .

وأيضا فإنها في حديثها عن وظيفة الف ليلة وليلة (ص ١٥١ ـ ١٥٣) تخرج عن إطار أدبية الأدب وتتحدث عن النص الإنساني (هذا الكيان الذي يعتقد كثيرا في الأعمال الأدبية السوية) ، إذ إنها ترى أن النص لا يؤدي إلى الكاثارسيس (التطهير) بل إلى الكاثيكسيس (تركيز الطاقة النفسية) وتغرو المؤلفة أنه من الواضح أنه يتم التعبير عن بعض العواطف من خلال ألف ليلة وليلة ، وعلى وجه الخصوص العواطف الناتجة من الغرائز العدوانية ، والمرتبطة بالمحرمات ، ولكنه على الرغم من التعبير عنها لا يتم تطهيرها ، بالمعنى الأرسطي ، بل العكس صحيح ، إذ إنه كلما تم الإفصاح عن هذه العواطف طالبت بالمزيد من الإفصاح ، فالمستمع أو القارئ يستثير طاقته في القصة . تماما مثل شهرياو . ومن أجل أن تتوصل المؤلفة إلى تعريف دقيق لوظيفة النص فإنها تعتمي تشبه أثره في القارئ بأثر الزار والزار نشاط إنساني ـ كما تقول ـ تشترك فيه النساء أساسا . وتلبس فيه المريضة ثوب العروس (وهذا ينطبق على المرضى الذكور أيضا) أما الشيخة فتغير ملابسها حسب الشخصيات التي تتقمصها واستعارة حلقات الزار هنا استعارة طريفة ، غير مسبوقة من عالم الأدب ويبدو أن شهرياو هو المريض الذي يعمد حمل الزار من أجله ، ولكن شهرزاد ولاشك هي «الشيخة» التي تتأل أولا من طبيعة مرض الملك . ثم تمضي تقص عليه عددا لا نهائيا من القصص . وهذا يوازي تغيير الشيخة لملابسها وتنبه المؤلفة أيضا إلى أن عنصر التضحية أساسي في الزار . إذ عادة ما يضحى بديك أبيض أو أسود ـ وهذا الجانب في الزار يذكرنا باستخدام اللونين الأبيض والأسود في ألف ليلة وليلة ، ويذكرنا بأن شهرزاد الشيخة هي أيضا الضحية

وكل هذه الآراء لها طرافتها ودقتها ، وقد تتفق أولا معها ، ولكنا نبين أن المؤلفة لاتقف على مستوى أدبية الأدب وحسب ، بل تتخطاه لتذهب إلى عالم الأساطير ، أو عالم السحر ، أو عالم النفس الإنسانية ، لتأتي بتفصيلات تنير لنا النص من ناحية البناء ومن ناحية الوظيفة وحركتها هذه بين عالم الأدب وعوالم أخرى هي أكبر دليل ـ وكأنها تحتاج إلى دليل ! ـ على أن الأدب ليس ملتفا حول نفسه ، وأنه لايحاكي نفسه ، بل يحاكي عالم الإنسان بكل تعقده وعمومه

ولكن من الغريب أن النقد السيوي الذي يصر على أدبية الأدب وعلى التعامل مع النصوص وحسب توصيفها «كلا مستقلا بذاته» (ص ٢٣) ـ كما نصف المؤلفة ألف ليلة وليلة ـ يصر أيضا على أن النص الأدبي ليس هو الهدف النهائي من العملية النقدية ، إذ تقول المؤلفة إن النص إن هو إلا حالة أو مثال بين عمليات معينة يمكن أن يجدها المرء في نصوص أخرى وفي نظم أخرى للاتصال ، وتتسم هذه العمليات بأنها تجمع بين ملكات الإبداع الفنية واللغوية (ص ٩) . وفي هذا انتقال حاد من النص في حد ذاته إلى النص بوصفه تعبيرا عن محركات ، مثل الوجدان الشعبي (ص ٩٠) (دون ذكر لأي شعب) أو «العقل الجمعي» (ص ١٤) أو نظم الاتصال التي أشرنا إليها وأحيانا يصبح الهدف هو محاولة لفهم تركيب عملية القص (في النص) أو فهم وجه من وجوه النشاط الأدبي بشكل عام وبغض النظر عن الهدف المعلن . فإن البعد السوي يتم بدرجة عالية من التجريد ويبدو أن السوية تطمح إلى الوصول إلى درجة عالية من التجريبية والمدونة العلمية ، تحققها عن طريق الوصول إلى مطلق ما ، قانون الحركة ـ قواعد القصة ـ الأساطير التي تشبه بناؤها بناء عقل الإنسان ـ الثنائيات المتعارضة) . وهي مطلقات ليس لها وجود خارج عالمنا ، ولذا فهي تكاد تصبح تعبيرا عن ضرب من ضروب الخلوله المادية إن صح التعبير .

وينجلي البحث عن التجريبية في فكرة النموذج . وهو الهيكل التصوري للعلاقات السائدة في الواقع أو في جوانب منه ، التي تهدف إلى إيضاح هذا الواقع وتسهيل عمليه إدراكه وفكرة النموذج فكرة أساسية في هذه الدراسة ، وثمرة مباشرة لأهدافها التحليلية (ص ١٠) . وقد ظهرت فكرة النموذج برصدها محاولة لحل قضيه أساسية تواجه الباحثين ، وخصوصا في العصر الحديث ، هي قضية العلاقة بين تراكم الحقائق والوقائع التي لاتنتهي من جهة ، والحدس والفروض النظرية التي لاتنتهي من جهة أخرى . وأنا من المؤمنين بأن النموذج العقلي الذي يتم تجريده من التفاصيل والتجارب السابقة ، أداة تحليلية مهمه ، شريطة أن ينظر إليه على أنه مجرد أداة لفهم الواقع ، تأخذ شكل إطار أو عرضية احتمالية ، قرينة الاحتمال . وهذا الجانب الاحتمالي للنموذج الشكلي هو محاولة لحل الاستغلاب بين التفاصيل المتناثرة والفرضيات المتكاملة إن النموذج هنا بعد أداة جدلية ، لأنه مفتوح على كل من الواقع والنظرية . إنه في نهاية الأمر تعبير عن تكامل الآلة (التي ترى التفاصيل المتناثرة والماء الكلي في نفس الوقت) ليس من نصيب البشر . وبهذه خصائصه النموذج لا يمكن اعتباره أنه مماثل مع الواقع وإنما هو كما قلنا مجرد إطار .

ولكن يبدو أن الفهم السيوي للنموذج أو للبناء الذي يتم استخلاصه من التفاصيل يختلف كثيرا عن الموقف الجدلي الذي أشرت إليه . إذ ينشأ النموذج ويصبح (مثل معظم الظواهر التي تدخل عالم السيوية) ملتفا حول نفسه . فيخرج ليفي شتراوس مثلا أنه بعد تجريد النموذج من الممكن إخضاعه للعمليات العقلية المختلفة لاستخراج علاقات (ممكنة ـ منعكسه ـ حديدية) ممكنة . نقوم بالبحث عنها بعد ذلك في الواقع . بل إنه يرى إمكانية صياغة النموذج بطريقة رياضية او طريقه مبسطه مثل + ـ . ويفترض ليفي شتراوس أن ثمة نموذجا أكبر (معقدا ؟) أو سيكربو كاملا (بالمعنى الكمي والكيفي) يتحقق بشكل جزئي في جميع المجتمعات . حتى إنه عبر ذات مرة عن رغبته في أن يتوصل إلى جدول يشبه جدول مندليف لتصنيف المواد (وهو الجدول الذي تم عن طريقه التنبؤ باخواص العنصر الطبيعة على مواد لم تكن معروفه للعلماء، ثم تم اكتشافها فيما بعد) هذا الجدول يصنف كل عادات البشر . جميعها كانت أو جائية . موجودة أو ممكنة . وسيصبح مهما بعد ذلك أن نراقب المجتمعات لنرى أي نوع من أنواع السلوك (معرفه من معقدا من خريطتنا الصرفة) يشذ، هذا المجتمع او ذاك . وبذا يصبح التنبؤ بالسلوك الإنساني ممكنا

ولقد كان هذا هو حلم بعض العلماء في القرن التاسع عشر ، وهو حلم متسق مع النزعة الميكانيكية في المجتمعات المصاغه . وخصوصا الرأسمالية منها . ولكننا نحس الخط ـ بدئيا نكتشف أن الحلم إن هو إلا «كابوس» . وأنه علاوة على ذلك مستحيل التحقق ولذا فكرة النموذج اكتسب البعد الاحتمالي الذي تحدثنا عنه وحول النموذج من المثل الأعلى والغايه إلى مجرد الإطار والوسيله .

وحينما يتكلم علماء الاجتماع الآن عن «المجتمع التقليدي» أو «المجتمع الغربي» فإنهم يتحفظون المرة تلو الأخرى ، ويؤكدون أنهم يدركون أن النموذج ليس هو الواقع (هذا الانتماء هو نتيجه الصرعات التي سادت العلوم الطبيعية والإنسانية في القرن التاسع عشر ، والتي انحسرت عن العلوم الإنسانية مع أواخر القرن ظهور ماكس فيبر ، ثم بدأت ـ وهذا هو المدهش ـ تنحسر عن العلوم الطبيعية دائما ، فالحديث هناك الآن عن عدم التحدد وعن التعريفات الإجرائية) وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للعلوم الإنسانية بل الطبيعية فإنا حينما نصل إلى عالم الأدب نصبح علاقة النموذج بالتفصيلات أكثر توترا . فتفصيلات الواقع (الاجتماعي أو التاريخي أو الطبيعي) أكثر خضوعا للقوانين العامة من تفصيلات العمل الأدبي ، بل إننا في تعاملنا مع العمل الأدبي لانحاول أن نعرف القانون العام الذي يحكم العمل ، بل ندرس الكيفية التي تم بها خرق هذا القانون ومجاوزته . فتمرد العمل هو مايهمنا ! لأننا إن لم ندرس هذا التمرد فإن حدود الخلل المحرق الذي

ينتمي إليه سنطلحس ويصبح علم اجتماع أو علم أنثروبولوجيا ، وأيضا عليا في الدراسات الأدبية بهما الظاهر والباطن ؛ فالباطن وحده مجرد ولا لون له ، وهو بمعطيا صورة ناقصة ومشوهة ، مثلما أن الظاهر وحده خادع ، وأن التفصيلات المحسوسة وحدها مضللة .

وإن كان **ليفي شتراوس** يجمع الأساطير بمراحله المختلفة ، ويدرسها في وحدة . فإن النقد الأدبي البنيوي يقوم بعملية مماثلة حين يتناول الأعمال الأدبية ، إذ يقوم الناقد البنيوي بعملية تبسيط النص الأدبي ، وسحق التفصيلات المثيرة للأعصاب وللجدل (بالمعنى العلمي) ومما لاشك فيه أنه لا يمكن إدراك الواقع دون تبسيط ، ولكن لا يعمل أيضا أن يبسط الواقع إلى أن نصل إلى الهياكل العظمية التي لا تثير ، لأننا بذلك نكون قد افتقدنا النص الحياة والخصوصية ويمكننا أن نوضح هذه النقطة بدراسة حديثين شريفين عن علاقة الإنسان بالحيوان (أو عن علاقة الإنسان بالطبيعة) قال رسول الله صلى الله عليه وسلم « عذبت امرأة في هرة حبستها حتى ماتت فدخلت فيها النار ، فلا هي أطعمتها وسقتها إذ هي حبستها ولا هي تركتها تأكل من خشاش الأرض » . أما الحديث الثاني فهو . قول رسول الله صلى الله عليه وسلم « بينما رجل يمشي . فاشتد عليه العطش فنزل بئرا فشرب منها ثم خرج ، فإذا هو بكلب يلهث ، يأكل الثرى من العطش . فقال لقد بلغ هذا مثل الذي بلغ بي ، فملأ خفه ثم أمسكه بفيه ، فسقى الكلب ، فشكر الله له ، فغفر له . قالوا : يا رسول الله ، وإن لنا في البهائم أجرا ؟ فقال في كل ذات كبد رطبة أجر » (أي كل حي من الحيوان والطير ونحوهما)

لو حاولنا تطبيق النموذج البنيوي الذي تحاول تعريد أنيه الكاسه وحسب فإننا سنصل إلى الجدول التالي

إمـــرأة ـ قـــط ـ جوع ـ وبـــاء	
الجوع ـ موت ـ جهنم	
جمل ـ كلب ـ عطش ـ سقيا	
حياة ـ جنة	
إنسان ـ حيوان ـ عبادات ـ فعل ـ نتيجة	
مادية ـ نتيجة روحية	
فاعل ـ مفعول ـ فعل ـ نتيجة	
سبب ـ نتيجة	

ونتكلم الحديث عن التعارضات الثنائية بين الحديث الشريف الأول والثاني (وأفعال هذا مع أخلاقي ومثالي أحيانا تظرافه هذا التذويب وحدته) . أو عن سمة الفعل والفاعل (أو ربما المضاف والمضاف إليه أو الكناية . على أساس أن علاقة السبب بالنتيجة علاقة تحاور) وهذه نتائج لها طرافتها بل وأهميتها ، ولكني لو وصلت إلى هذه النتائج ولم أود لكنت كمن لعب لعبة مدهشة (وأكون مثل بيت بن بعسان الذي لا يحلل ولا يسوغب) ولكن النموذج البنيوي يفرض هذا على المحلل ، خصوصا إذا تبنينا وجهة النظر البنيوية القائلة بأن اللغة هي التي تتكلم من خلال الإنسان ، وأن الذات الإنسانية (الواعية) إن هي إلا حزمة من بناء شامخ يتحرك من خلالها . وما الذات سوى محرد حامل نرتكز عليه البنية او البنيات[10] (بدأ فوكوه باختفاء ظاهرة الإنسان كلية لأنها ظاهرة غير ذات بال . بل إنها نوع من أنواع التصدع في النسق الكوني الطبيعي . وهو يباهم سارتر لأنه يدافع عن الواقع الإنساني التاريخي وسيحدث أنسوير عن تاريخ يتحرك دون ذات تاريخية خاصة[11] ـ كله سعي للمجهول . إن أردنا استخدام مصطلح بنيوي) .

وحينما نتكلم النموذج مستقلا عن الذات الواعية فإنه يطرح علينا الأسئلة التي يريدها هو لا الأسئلة التي نود أن نطرحها نحن على أنفسنا وعلى عالمنا وعلينا نحن أيضا . ولهذا فإننا إذا نظرنا إلى الحديثين الشريفين السابقين . ومحصنا عن أنفسنا النموذج . فسنأتي بوضعنا مسلمين علاقة المسلم بالطبيعة وبالكون ؟ وسنأتي بوضعنا مقاولا ادبيين ثم المرأة والقطة والرجل والكلب ؟ ولم الربط بين السقيا والجنة والجوع وجهنم ؟ . بل لنظرنا إلى نهاية الحديث الشريف لتكتمل الصورة . فالحديث عن آخره يتصل بإمكانية إطلاق سراح المرء كي يرعى في حشائش الأرض . فعلى الرغم من أن الحديث في بدايته المحددة يبدأ في جهنم فإنه في نهايته يذهب في هو المطلق . والحديث عن الرجل والكلب ينتهي إلى الجنة من ناحية البداية . ولكنه في أغلب المتعين يبدأ حياته المسلمين إلى سؤال الرسول في دهشة ـ لعلمهم بإمكانية الإسلام المطهرة ـ عما إذا كان لنا في البهائم أجر . فتأتيهم كلمات الرسول حاسمة مطمئنة **والحديث الأول قصصي . أما الحديث الثاني فيبدأ بشكل قصصي ولكن عناصر الدراما تتسلل أولا داخل القصة ثم يبدأ بشكل درامي مباشر في الحوار بين المسلمين والرسول**

كل هذه العناصر العامة الفنية والأخلاقية يهملها النموذج البنيوي . وقديما قال **بلوتارخ** حينما تطفأ الشموع فكل النساء جميلات . وهذا حق ، ولكنه أيضا باطل ، والمسألة تتوقف على المستوى الذي يتعامل به المرء مع الحقائق والنساء . فعول **بلوتارخ** حق في بعض الوقت فحسب ، وفي بقية الأوقات تصبح الشموع مهمة ، بل وفي غاية الأهمية . وحينما كان الملك على فراش الموت ، في قصة لأناتولي فرانس ، وطلب من كبير العلماء أن يلخص له التاريخ والفلسفة وكل المعرفة ، تفضل هذا شاكرا بإعطائه المبدأ البنيوي الكامن في مجاريب الإنسان والإنسانية « لقد ولدوا ثم تعذبوا ثم ماتوا » . وقد صدق كبير العلماء ولا شك ، بل يمكننا أن نحول هذا القول إلى جدول يشبه الجداول البنيوية الرهيبة

ولادة ـ عذاب ـ موت

ثم نعمم العذاب والموت في اصطلاح واحد «سالب» ، والولادة برمزها موجب ، فتصبح البنية الأساسية كما يلي : + ـ

تصبح البنية إذن هي القصة ولكن كبير العلماء يعرف ـ ونحن أيضا نعرف ـ أنه حينما يكون المَلِك على فراش الموت فليس هناك متسع من الوقت ، وتصبح الكلمات أقرب إلى الصمت منها إلى اللغة والكلام ، إذ ماذا يفعل أمام المطلق . أمام هذا الشيء الذي يأتي للصغير والكبير ، تنهث التفاصيل على وتحيل وتتحرد من كل شيء ، وتصل إلى الحد الأدنى الذي لا خلاف عليه ، ولكن بين الولادة والموت مشوار طويل وعذابات متنوعة وأفراح لا حصر لها ولا حد

في كثير من الأحيان يفرض النموذج البنيوي على المؤلفة لغته وأسئلته فحاول أن نصل إلى الذات المجردة للأعمال الأدبية ، فنرى أن قصة سندباد تتبع هذا النظام :

الرحيل ـ الصعيد ـ العودة

ونعقد مقارنة بين رحلة سندباد والقصص الشعبي على النحو التالي .

رحلـــة ســـنـــدبـــاد ـ فـــقـــدان للتوازن + توازن + فقدان للتوازن .

القـــصـــة الشـــعـــبـــة ـ توازن + فقدان للتوازن + توازن .

وقد أشرنا من قبل إلى الخط القصصي الأساسي الذي استخلصته من قصة الإخاذية لألف ليلة وليلة وهي بهم كثيرا بقصايا مثل علاقة القصة بالقاص والقصاص بالقصة فهي حديثة عن السندباد تقول إن خصوصيته تنبع من امتزاج القاص بفعل القصة ، وهذا هو جوهر ألف ليلة وليلة ، فالحياة والقصة تتبادل مواقعهما (ص ١١١) وتؤكد في مكان آخر من الدراسة أن خصوصية سندباد تنبع من أنه القوة المحركة وراء الأحداث في القصة ، فهو واحدها الحقيقي ، والمؤثر الحقيقي بين الإنسان والطبيعة أو الفرد والمجتمع ، بل هو في الوقت المتنظرة (ص ١١٤)

ومن الواضح أنها هنا تدير ظهرها لكلمة النصوص المتعة ، وتفتح الحديث عن محردات ، وأصول محردات[12] لأنها تتجاهل كثيرا من التفاصيل في النص حتى تصل إلى قوانين عامة ، يمكنها عن طريقها تصنيف القصص واستخلاص الماء الكامن يساعد ولا شك على هذه العملية ، لأننا لو بقينا على مستوى المضمون أو الشخصيات أو الماء الظاهر لعشلنا في مساعينا ، ولكن عملية التصنيف في العلوم الطبيعية عنها في الأدب ، فتصنيف العمل الأدبي عملية معقدة لابد أن تترجم نفسها إلى عمل نقدي يبرر النص نفسه

ولعل المؤلفة لو بحثت عن نفسها النموذج البنيوي لربما اكتشفت أن قصة سندباد هي حقا صراع بين

الإنسان والطبيعة ، وبين الإنسان والمجتمع (على إنها لتلمح إلى هذا هي نفسها حين تحول إنها قصه التعاوض بين البحر المفتوح والأرض الراسخة ، وبين المجهول والمألوف (ص ١١٤) د ولطرحت على النص الأسئلة التي نهمنا نحن بوصفنا عربا نعيش في القرن العشرين ، ولا يأس من أن نجيب أيضا عن الأسئلة التي يطرحها النص عليها كتبة قصصيه محددة مطلقة تبدأ حكاية البحار المسمى بالسندباد د سندباد آخر ، هو السندباد الجبال د يشكو من وضعه الطبقي .

وأصبحت في تعب ناقة
وأمري عجيب وقد زاد حملي
وعمري سعيد ولا شقوه
وما حمل الدهر يوما كحملي

ثم يدعوه السندباد البحري إلى منزله ويقول له « إني ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة وكم عانيت في الرمن الأول من التعب والنصب د . ومعنى هذا أنه يحاول تهدئة حرارة الصراع الطبقي المتصاعدة . ثم يقص عليه قصة السبعوات السبع ، فالصراع الطبقي موجود في القصه بعني وإن لم يتضح تحت أي سبة قصصيه معروفة لدينا

أما الصراع بين الإنسان والطبيعة فيطالعنا في الحكاية الخامسة « وعند ملك السافيه شيخ حاذق مليح د وذلك الشيخ مؤنور بأنوار من نور الأشجار ، وهو يطلب من السندباد أن يقتله في مكانه وحينما يحمله سندباد على كتفه ليقتله يرقص الشيخ أن ينزل د ثم يستعد سندباد الذي يكتشف أن رجل الشيخ مثل رجلة الحاموس في السواد والخشونة د . إن « شيخ البحر » (ورباطا من نسميه رهبة تجمع بين عنصرين متناقضين كل التناقض) — على ما يبدو — عنصر من عناصر الطبيعة ، أو لعله إنسان لم يصل بعد إلى المرحلة الإنسانية الكاملة ، ومن ثم لم يستطع سندباد أن يهزمه إلا عن طريق عمل إنساني واع . وذلك حين حول عنصرا من عناصر الطبيعة (شجره الحب) إلى شاج حمايات (الخمر) ويمكن أن نشر قصه الزمن هنا أيضا . فالحب ينقل من حالة الطبيعة إلى حالة الحضاره عن الرمن . أي إنه فعل دياكروني

ومن المدهش حقا أن الدكتورة فريال غزول — وهي صاحبة وجهان سياسي ثوري — تسقط هذه العناصر من اعتباراتها في قراءتها لقصة السندباد ، ولكن النموذج محدود الصيغة هو المسئول عن هذا .

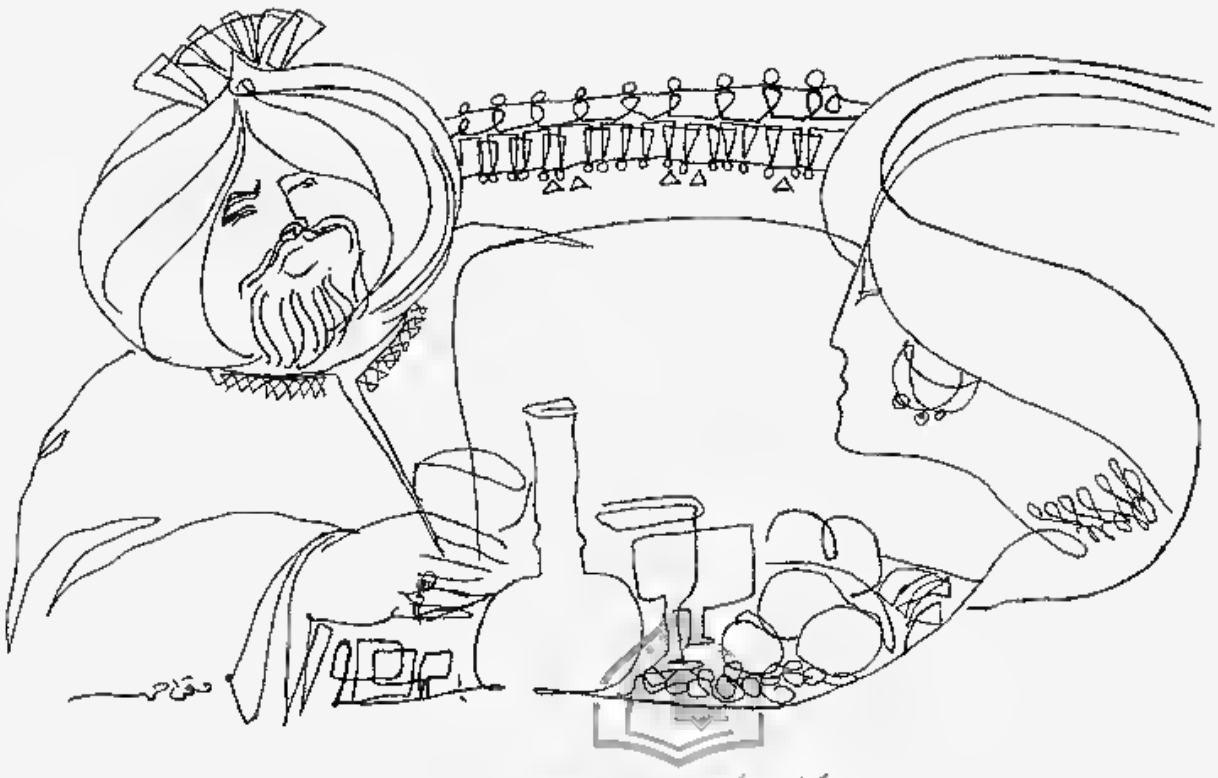
وقد وجد بعض الطلبة (في أثناء ثورة مايو ١٩٦٨ في فرنسا) كثيرا من مواطن الشبه بين الفلسفة السيبوية من جهة والجامعات الفرنسية من جهه أخرى . فالسيبوية لغة مكتسبة بذاتها ، خالية من الأهداف والمعنى ، وكذا الدراسة الأكاديمية في الجامعات الفرنسية ، قد أصبحت هي كذلك شعرة محضة مستقلة لا يمكن للطالب أن يسهم فيها ، إذ إن كل شيء قد تم تقريره[1] . ولنفس السبب يصعب إقحام الصراع الطبقي والصراع بين الإنسان والطبيعة على نموذج تحليلي له لغته المستقلة بذاتها ، كما أنه يهتم أساسا بقوانين القص وبأدبية الأدب .

ولكن مع هذ قامت المؤلفة بتصنيف القصة الإطاريه في « ألف ليلة وليلة » . متبعة منهجا يستخلص من النزعة الشحريه البنيوية الجديدة . هي الفصل الرابع تتناول قصة عمر النعمان . أي ترى المؤلفه أنها تنتمي إلى النوع الأدبي المسمى « بالسيرة د وتلخص المؤلفه السمات الأساسيه للسيرة . ترى أن بطل هذا النوع الأدبي عادة ما يكون رجلاً له هدف يحاول تحقيقه . على الرغم من كل الصعوبات والعقبات . وأنه شخصية نطرية له مكانة رفيعه . وإن كانت الجماعه لا تعترف بقدراته في النهاية وتنطبق هذه المواصفات على عمر النعمان . في حين تقف بطله « ألف ليله وليلة » على طرف النقيض منها . فهي ليست بطلا بل أنثى ، وهي تلعب دورا فعالا في ساحه العمل أكثر في تحديدها وإذا كان بطل السيرة يحد من العالم بأسره مدفوعا لمشاطره فإنها تناضل بحالة على السرير ، سلاحها نسج الدروع أو اختراع الكلمات ، وهي لا تأتي د د أعمالا بطوليه عظيمة بل تقص قصصا رائعه كثيرة (تسمية الدكتورة فريال غزول بشجره عائية من نوع الدعابة . الأمر الذي يجعل من قراءة مؤلفها معه حقيقية) . وترى المؤلفة أيضا أن السيرة — برغم كل الاستطرادات التي تقطع الخط القصصي الرئيسي — عمل عضوي متماسك . تنطوي على شكل خط مستقيم . أما « ألف ليلة وليله » فتفقد هذا التماسك . وليدا مشكلها الدائري . ومن كل هذا تستخلص المؤلفة أن القصة الإطاريه هي دسيرة مضادة د

وحينما تنتقل المؤلفه إلى قصة (وشحصبة) سندباد فإنها تتبع منهجا مماثلا ، فتفارنها بقصة (وشحصبة) حي بن يقظان ، فسندباد لا يتصرف في حين يسير حي بن يقظان ويتطور ، وسندباد يدهش لما يرى ويفعل به ، أما حي بن يقظان فيحلل ويستوعب (ويسير من خلال التحليل والاستيعاب) وتصيبها للقصتين بهم عن ذكاء شديد د ولكن مما له دلالته أنها لم تحاول في هذه المرة أن تصل إلى الهيكل العظمي الخفي د بل تعامل مع النص الأدبي من منظور النوع الأدبي (وهذا ضرب من ضروب النقد الأدبي التقليدي) . فالجهد التحليلي هنا لم يخلق في سماء المطلق البعيدة ، بل ظلت المؤلفة على مستوى العمل (النسق والمتعين) د كما ظلت في إطار التراث ، فستخدم مصطلحاته، أي إنها تتعامل مع النص من منظور خصوصيته الذاتية والخصائص به

وتذكر المؤلفة في كتابها أنها ستستخدم نموذجا طوبولوجيا (نسبة إلى الطوبولوجيا أو الهندسة اللاكمية ، وهي فرع من الرياضيات يعنى بدراسة مواقع الشئ بالنسبة إلى الأشياء الأخرى ، لا بالمسافة أو الحجم) د كما تقرر أنها ترفض النماذج العضوية أو الهندسية (ص ٢٦) . وفي مكان آخر تتحدث عن النموذج المفصل على أنه مستقى من الجيولوجيا (ص ٤٩) . كما أنها تشير بشكل عرضي إلى نموذج « اللغة » ، وهو نموذج يتواتر ذكره في الدراسات السيبوية . وقد بدأ سوسير هذا الاتجاه حينما شبه نسق اللغة بلعبة الشطرنج ، وبأني ذكر استعارة النسق بوصفه لعبه في كتابات لفي شتراوس وتوكود ايضا وهي في مجال دفاعها عن منهجها تصفه بأنه ليس ملعة عقيمة على الإطلاق (ص ٢٤) وعلى الرغم من تنوع هذه النماذج الظاهري فإنها تتسم كلها بأنها مصنوعة من القواعد مصمتة من الزمان والتاريخ والمجتمع . وأنها مكتفية بذاتها وهذا يعني عن نفس الرغبة في التحرير . ويبدو أنها اختارت النص الذي تتعامل معه بحيث لا يمكن تناوله تاريخيا . لأنه من المستحيل أن نقرر بشكل أكيد أي مرحلة تاريخية كتب فيها النص (ص ٢٧) . ومن ملاحظ المرء تلو المرة أن إيكا الزمان ثم حادية خاصه لدى الصفه . فارحلات البحرية . مثل رحلة سندباد . وصف بأنها وسيلة عبر تا حيه للتعبير (ص ١٠٩) . أي إنها وسيلة لا ترتبط بغية تا نمة محددة

ولكن هل يمكن حقا أن يدرس النص بعد فصله من الزمان؟ وهل يمكن دراسه بنية أعمال عجيب محفوظ — مثلا — دون معرفه المجتمع المصري ؟ (ص ٢٨) . الإجابة عن هذا السؤال تكون بالإيجاب لو أن الحديث كان عن البنية المجردة ، ولكن عندما تكون موضوع الدراسة هو خصوصية النص وإن الجواب سيكون بالنفي إن دراسة « أصول د العمل مسألة مغدية مهمة د وليست مجرد سبح عشي بنباء المشرفون وهواة جمع الأنتيكات فالسؤال عما إذا كانت ألف ليله وليله كتبت في المغربة أم في المذبية ، أو في الهند أم في بلاد العرب د هو من الأسئلة التي يمكن أن تعد أسئلة تمهيدية ولكنها مع هذا أساسية لفهم النص حتى وإن لم تكن كافية وهي تمهيدية لأنها ترتبط بالواقع العام والنص الخاص ، ولا يمكن الوصول إلى النص لكي نطرح عليه لأسئلة الأدبية الحاسمة إلا عبر هذه الأسئلة التمهيدية ، إذ كيف يمكن أن نفهم نية شخص ، شخصيته دون الخروج من النص؟ بل إن بعض الأسئلة التمهيدية يصبح أسئلة نقدية في كثير من الحالات ، فحينما يفسر الدكتور شكري عياد قصة حوذي بن عمر[2] في ضوء عقدة أوديب — فإنه يطرح أسئلة تمهيدية ولكن إجابتها أدبية . إذ إن بناء القصة ذاته وشخصياتها تتضح لنا ونكتسب معنى ومعقوليه من خلال الإجابة . ولنضرب مثلا آخر . فهل فاوست هو مجرد نحب للمعرفه منطرف في نحبه ، وهل يمكن تصنيفه نبويا على أنه عكس « الذات المستطرد د . بوصفه « الذات المستلبه . للدوت



الأخرى . أم أنه تعبير عن رؤية جديدة للكون ، نطلق عليها الآن اصطلاح « بورجوازية » ـ أى رؤية الإنسان بوصفه كيانا إمبريالبا متفردا ، يهزم الطبيعة والآخرين إلى أن يهزم ذاته نفسها ويفقدها حدودها ؟ إن إدراكنا للجذور الاجتماعية لهذه الشخصية سيعين من فهمنا لها . ويمكننا من هذه النقطة أن نصل إلى رؤية عامة (لا ومنية) للشعر إلى اللا زمن والسكون لامعنى لها بدون الزمن والحركة

وإذا انتقلنا إلى اللغة ذاتها فإنه يمكننا أن أصل الكلمات مهم للغاية ، إذ إن الكلمات لاتوجد فى إطار علاقاتها بالكلمات الأخرى (علاقات التماثل) وحسب ، كما يفترض النموذج السوسيرى . بل إنها توجد متواجدة أيضا . فكلمة « بكر » مرتبطة فى الوجدان العربى بمخلفه امرئ القيس ، ولهذا حينما نستخدم حتى فى نص حديث فإنها تحتفظ بل وتضاعف من أصلها الجاهلى . وفى اللغة الإنجليزية نجد أن الكلمات ذات الأصل التيوتونى تختلف فى دلالتها العاطفية عن الكلمات ذات الأصل الرومانسى[٦]

والخلاف هنا لايرجع إلى البعد اللغوى بل إلى البعد التاريخى (بل والطبقى) للكلمة . ويحتوى نفس العامل على التراكيب اللغوية ذاتها .

ولعل خط الدراسة والقراءة أن المؤلفة لم تهمل العنصر التاريخى فى الرمز كليا ، فهى فى حديثها عن « الغريب » فى الرواية إنما تتحدث عن كلمات وأحداث تتحدد عرفيا تقابلها كما هو مألوف »

ولكنها تستند عرفيتها أيضا من ندرة استخدامها ، ومن تفاوتها . كما أنها أحيانا تشير إلى عناصر رمزية / تاريخية ، مثل إشارتها إلى الحضاريين العرب فى العصور الوسطى العربية ، وهى الفترة التاريخية التى كتبت عنها « ألف ليلة وليلة » ونرى المؤلفة أن الحضارة العرب قسموا العالم إلى سبع مناطق ، ومن ثم يرجى تحديد الرحلات التى قام بها السندباد بأنه سافر إلى كل أنحاء العالم (ص ١١٤) . ونصيبها للقصة الإطارية على أنها دسيرة مضادة » هو نصيب ينطوى على عنصر ومنى غير مباشر ، لأن الاصطلاح يفترض مرة تاريخية ظهرت فيها السيرة . ثم هناك تطور زمنى (واجتماعى) مفترض . أدى إلى ظهور السيرة المضادة بوصفها رد فعل (فالسيرة المضادة تنتمى إلى التراث الشعبى ، الذى تخلف جذوره الطبقة عن التراث الكلاسيكى) .

ولكن مثل هذه الإشارات تظل هى الاستثناء ، إذ إن الدراسة التى بين أيدينا تتجه أساسا إلى إنكار الزمان . وفى أن الكائنة التفتت إلى قصبة الأصول التاريخية والحضارية الاجتماعية لاستطاعت أن تضفى بعداً جديدا على النتائج التى توصلت إليها ، وعلى التصنيفات الجديدة التى تقدمها ـ بعد يزيد من عمق الدراسة ومن إمكانيتها ومن جدواها النقدية والأخلاقية .

وقد ذكرت المؤلفة فى مقدمتها أن اللغة الشارحة أو المصطلحات التى ستستخدمها فى وصف النص مستقاة من علمى النحو والبلاغة ، وأن النموذج اللغوى والبلاغى هو النموذج التحليلى الذى تبنته . وهى بهذا تتبع إحدى مقولات البنوية التى تنظر إلى كل مؤسسات المجتمع (علاقة القرابة ـ الأساطير ـ الطبخ الخ) على أنها لغات مختلفة ظاهريا ولكنها ـ بعد التحليل ـ يتضح أن لها نفس البنية ، وأن علاقة عناصر كل لغة بعضها ببعض تشبه علاقة العناصر اللغوية المختلفة بعضها البعض الآخر . هى علاقات القرابة ـ على سبيل المثال ـ بكون الأفراد مثل كلمات المعجم . وعلاقات التبادل مثل قواعد النحو وتتسم علاقات القرابة والأساطير بالثنائيات المعارضة[٧] (وهذه هى السمة الأساسية لبناء اللغة) . ويبدو أن النموذج اللغوى قد اجتذب البنيويين ، لأن علم اللغة ـ كما يقال ـ قد نجح الحاجز الفاصل بين العلوم الإنسانية والطبيعية . ولأن النموذج اللغوى يقترب إلى حد كبير من الرؤية البنيوية للبناء على أنه كل متكامل مكتف بنفسه (يرى مركوزه أن ظهور اللغة إنما يتم على أشلاء الذات ، فالذات قد نشبت فى أسطار اللغة ، وهى ستستعيد

وحدتها بإحتفاء، هذه الذات »[٨].

وتبنى النموذج اللغوى البلاغى هو أيضا تعبير عن الرغبة البيروية فى الوصول إلى أعلى درجات البغبتة ، وعلى الرغبة فى التخلص من الزمان . كما هو معروف يفرق سوسير بين اللغة والكلام ، فاللغة هى النسق اللغوى العام ، أما الكلام فهو إحدى تحققاته فى حديث منها ، وما يهم العالم اللغوى هو اللغة (أى النسق العام اللازمنى السينكرونى) وليس الكلام (الذى يتحقق عبر الزمان بشكل دياكرونى) . والدراسة التى بين أيدينا ، باهتمامها بقوانين السرد ، وعلاقة الفاص بقصته ، وما شابه ذلك من مسائل بيروية — إنما تحاول أن تركز على اللغة الأدبية العامة دون الكلام أو النص اللغوى ، على أساس أن النص هو تحقيق جزئى لنسق الكل . ولكننا فى دراستنا للأعمال الأدبية نهتم بالكلام أكثر من اهتمامنا باللغة ، ونهتم بالخاص أكثر من اهتمامنا بالعام . ونحن نعرف أن اللغة هى مادة الأدب ، مثلما أن الألوان هى مادة الرسم . ولكننا لا يمكننا بأية حال أن نساوى بين اللغة والأدب ، أو بين الألوان والرسم . فالعمل الأدبى يتمثل فى عدة سياقات . وما السياق اللغوى سوى واحد منها . هذا فضلا عن أن النسق اللغوى قد يكون ذا دلالة أدبية وقد لا يكون .

ولعل نفى المؤلفة للنموذج اللغوى / البلاغى هو المسئول عن وصفها لتجاوب السندباد أو ما يعود به من أسفاره على أنه «سلسلة من التجاوب البلاغية» (المبالغة والغريب والمجاز الطريف (ص ٩١٥)) . ثم تحاول المؤلفة أن تدلل على مقولتها هذه باستشهادات من النص نفسه (ص ٩١٦ - ٩٢٢) ، فقصة الرخ (هذا الطائر الخرافى الضخم) هو مثلها على المبالغة أما أنواع الحيوان الغريبة التى يصفها (سمكة لها وجه بومة) فهى أمثلة «الغريب» ، ثم تتناول «المجاز الطريف» ، الذى يتسم بأن طرفيه بعيدان كل البعد الواحد منهما عن الآخر (تشبيه الرجل بالتلسكوب) ولكن الكاتب مع هذا يحاول المزج بينهما . وهذا الضرب من المجاز «يمتلئ بالغرابة والجدة» وشئ من الخداعة الصبية والافتتان والابداع»[٩] . وتشير المؤلفة إلى أن هناك مثلث هذا النوع من المجاز فى قصة سندباد ، أحدهما يتحقق فى العمل القصرى (حيث يستمتع شيخ البحر السندباد) والثانى يتمثل فى الحضارة المفروضة قسرا (حيث يكتشف سندباد فى إحدى رحلاته أنه سيدفن حيا مع ووحته التى ماتت) .

وتقوم المؤلفة بالبحث فى النص (الذى عرضنا له من قبل على نحو سريع) عن الثنائيات المتعاوضة ، وعن تماثل القصص والصور البلاغية ، فتلوى عنق النص بل رؤيتها له لتضعها فى إطار لا يتسع لا للنص ولا للرؤية ، فليس مما يعيد كثيرا معرفة أن طائر الرخ الضخم مثل من أمثلة الغريب ، وربما كان من المفيد لو وضعت المؤلفة هذا الطائر بالتصور الأدبى (وغير الأدبى) العربى للطواهر الخارقة ، كما أنى لم أتضح حتى الآن فى رؤية العلاقة بين قصة السندباد وشيخ البحر ، والمجاز الطريف . إن «العمل القصرى» و «الحضارة المفروضة قسرا» هما محاولة لشد وثاق السندباد بهذا المصطلح

وقد يمتد النموذج **اللغوى / البلاغى** فى مجال دراسة الأساطير والحكايات الشعبية ، ولكننا لو تركنا هذا المجال وانتهينا إلى الأعمال الأدبية الحديثة فإن هذا النموذج يصبح ضيقا إلى أقصى حد . وعلى سبيل المثال فإن المؤلفة فى حديثها عن قصة الناجر والعفريت تتحدث عن الموضوع الدالى[١٠] (المونيم) الخاص بالتبادل . وتشير إلى أنه يشكل مركز مسرحية تاجر البندقية أو جوهرها وقد يكون أصل بنية التبادل «فى نهاية الأمر» — على حد التعبير الماركسى — لغويا أو فلكلوريا . ولكننا لسنا «فى نهاية الأمر» . وقد يكون من المتحمس لكل نمط مشكلة شيلوك على أنه ثم بهم أنواع التبادل المختلفة (السياسة والاقتصادية) . ولذا احتفظ الأمر عليه . ولم عدنا بنية المسرحية إلى نوع واحد من التبادل ، أو إلى فكرة التبادل بشكل مجرد ، لاحتفظ الأمر علينا أيضا وهذا مثال آخر على ضرورة الاحتفاظ بالمستوى التعميمى المناسب ودرجة التجريد الملائمة .

إن المؤلفة فى تناولها لقصة السندباد لم تلق على النص كثيرا من الأسئلة . فى محاولتها تفسير بناء القصة (وربما على أفضل الوصول إلى بناء العقل البشرى) لم تلتفت إلى أهمية التوصل إلى بعض الأنساق العربية الكامنة مثل التكرار فى ألف ليلة وليلة هو ظاهرة لغوية مرتبطة ببنية نحو اللغة (أى لغة) . أم أنه ظاهرة مرتبطة برؤية عربية إسلامية للكون مثلا (تشير هى نفسها عرضا إلى أن التكرار هو محاولة للقضاء على الزمان) ؟ وهل ثمة تماثل بين هذا العمل وبنية الأعمال الأدبية العربية الأخرى ؟ وأنا هنا لا أدعو إلى شوفينية أدبية . بل أطالب بأن أطرح على النص الأسئلة التى تهمنى وفى نهاية الأمر لا يمكننا أن نصل إلى المخترعات والمصنفات دون أن نفهم المخترعات . ولا يمكن أن نفهم العقل البشرى دون أن نفهم عقلا أنا .

ومما له دلالته أن الحديث البنوى عن اللغة لا يفرق بين لغة وأخرى ، بل يتحدث عن ظاهرة اللغة بشكل عام . ولكن إذا كان ثمة تماثل بين الأنساق ، أليس من المتوقع — حتى هذا المطلق — أن نجد تماثلا بين اللغة العربية والأعمال الأدبية المكتوبة بها ؟

ومع هذا فالمؤلفة فى كثير من الأحيان لا تتبع بالنموذج اللغوى البلاغى الذى فرض علينا حدوده . فهى فى دراستها لقصص سندباد تعتمد المقابلة التى أشرنا إليها بينه وبين حى بن يقظان . ولا يمكن الربط بين هذه المقابلة وبين أى شئ فى علم اللغة . وهى حين تشبه قصة سندباد وجلساته بمجلسات التحليل النفسى (على عكس قصة شهرزاد التى تشبه الاحتمالات الشفائية التى تهدف إلى تحقيق الشفاء عن طريق السحر) فإنها تقوم بما قام به الدكتور شكرى عياد فى دراسته . أى تترك النص لتعيبه . وأن عابه لتعرفه .

ولعل التزامها بالنموذج اللغوى هو الذى يفرض عليها استخدام مصطلح مثل «الشعرة» . وحب التصور البنوى يزعجنى كل مجتمع نعزيه إلى شعرات مماثلة . ويمكن الوصول إلى شعرة من خلال معرفة شعرة أخرى .

ولكن على الرغم من أن المؤلفة تستخدم هذا المصطلح فى الفصل الثالث فإنها لا تصبح كلية له أو لمضمونه الفلسفى ، وتقدم قراءة جديدة ممتازة للقصة الإطارية . ويبدأ الفصل بحث المؤلفة البنوى عما تسميه بالمتن matrisc (الذى تشبه بيت القصيد) ، وهو الوحدة التى يبنى حولها النص من الناحية الدلالية والأسلوبية . ثم تحدد بيت القصيد وبناءه على النحو التالى :

الخروج الداخلى — والحديث الذى يؤدى إلى الخلاص .

وهذا الشئ ، الجوهرى يعبر عن قصه من خلال ثلاث شعرات . اما الأولى فهى الشعرة الخمسية (وهى أهم الشعرات — كما ترى المؤلفة) وتضم هذه الشعرة مجموعة الصور والأحداث التى لها علاقة بالمجال الحسى فى شكله الاجتماعى والطبيعى ، وبه علاقات كثيرة متشابكة . تتبع هذه الشعرة . اهمها مثلث الزوجة (الخائنة) والعشيق (شهريار وووحته والعبد الأسود الذى يصاحبها)

وعلاقة الزوجة والعشيق فى القصة علاقة عقيمة تحطم الزواج والزوجة والعشيق ، بل تحطم شخصيات أخرى لا علاقة لها بهذا الزواج أو هذا العشيق — أما المثلث الآخر فهو الروح والروحة (المخلصة) شهرزاد والأطفال . وعلاقة الروح بالروحة المخلصة علاقة حصة .

أما الشعرة الثانية فهى الشعرة البلاغية ، وهى الاستخدام المعلم للسرد . والإشارة إلى اللعبة فى القصة . وشهرزاد تنقذ حياتها عن طريق القصص «أما أسرد القصص إذن أنا موجود»[١١] . ويكتب لشهرزاد الخلاص لأنها موجودة فى الناحية البلاغية . تقص على الملك القصص التى تسرى عنه . ثم تربط

المؤلفة بين الشعرة الأولى والشعرة الثانية ، وترى أن خصوصية شهرزاد حصوية فيزيقية وملاءمة أما الشعرة الثالثة فهي الشعرة الرقيبة . . وهي استخدام الأرقام كرموز . فالف ليلة وليلة هي إشارة إلى الحديث الذي لاينتهي ـ ثم تحاول المؤلفة أن تربط بين الشعرة الرقيبة والشعرتين الأخريين . فتقول إن الشعرة الرقيبة بدأت بثنائية «واحد مضروب» (لعله رواح شهرزاد الأول) وتنتهي بألف وواحد . لقد بدأت العملية بالشعرة واحد ، ثم علاجه من خلال مفهوم العد اللانهائي الذي يتضمن نوعا من أنواع الخصوبة . ومن الإنتاج الدائم وهذا تتفق الشعرة الرقيبة مع الشعرتين الأخريين فتؤكد جميعا رسالة واحدة عن الزمان

ومن الواضح أن الناقدة هنا قرأت القصة الإطارية بذكاء شديد ، وصنعت عناصرها ومكوناتها ، وأظهرت العلاقة بينها وقد وفقت في الربط بين الشعرة الحسية واللاعبية ، وبذلت جهدا كبيرا لربطها بالشعرة الثالثة .

وبعد ، فكما قلت في البداية ، إن هذا عمل نقدي مهم وخلاق ، تلقى الكثير من الأضواء على ألف ليلة وليلة ولعل إسهام المؤلفة الأساسي يتلخص في أنها قامت بتصنيف ألف ليلة ، وفي إعطائنا مايشبه الخريطة للتعامل معها ، في مجموعها وفي جزئياتها .

وإذا كنا لم نتفق معها في مصطلحاتها العلمية ، أو مع طرحها في التصنيف ، فإنها ولا شك من أوائل المفكرين والنقاد الأدبيين الذين نجحوا في فرض شكل على هذا العمل المركب الجامع (ولعله لو عاد القارئ للمؤلفات المماثلة التي حاولت تصنيف هذا العمل من منظور المضمون وحده ، أو من منظور شكلي سطحي ، لعرف مدى الغوض السائد) .

ومن أهم إنجازات المؤلفة النقدية أنها بينت أن القصة الإطارية ليست مجرد إطار ميكانيكي يضم القصص التي ترويها شهرزاد ، بل هي بمثابة المرشح الذي يمرك أثره على القصص كلها وقد تختلف هذه القصص في موضوعها . ولكنها على مستوى البنية تشبه القصة الإطارية أو أجزاء منها وقد أشرنا من قبل إلى أنها بينت علاقة وثيقة ، عمر النعمان بالقصة الإطارية التي وصفها «بالسيرة المصادة» . كما بينت أن قصص الحيوان هي تكرار للقصة الإطارية ، وأن «حلة شهريار وأخيه صدقها في بحلات البلدان» ، وأن ثمة علاقة مشابهة في الموضوع وتقاربا في البناء بين القصة الإطارية وقصة السندباد أما قصص العاهرات فعلاقتها بالقصة الإطارية هي أيضا علاقة تشابه ، ولكنه تشابه يكاد يصل إلى حد التماثل . فقصة التاجر والعفاريت (الذي يفتح الصندوق حينما يرمي برداء البحر) تشبه القصة الإطارية وبناءها (صدع بتطلب الخلاص) وفي كلتا الحالتين تحل سرد الحكايات محل القصاص . إذ تحكي شهرزاد لشهريار القصص ، ويتطوع ثلاثة شبوخ بأن يقص كل منهم قصته للعفريت . وبهذا يبدو الواضح أن الإطار القصصي الخارجي ليس مجرد نكأة . وأن قصص ألف ليلة وليلة تشكل مجموعات من القصص ، تجمعها خصائص مشتركة ، وترتبط بين بعضها وبعض بروابط وثيقة ظاهرة وكامنة وترتبط جميعها بالقصة الإطارية

وقد نجحت المؤلفة أيضا في أن تربط بين ألف ليلة وليلة والتراث القصصي الشعبي العالمي وهذا إنجاز ليس بالهين ، أعني أن تضع النص في إطار حضاري ما واطلاقا من معطياتها ، وأن تضعه ـ في الوقت نفسه ـ خارج إطار هذه الحضارة وفي سياقه الإنساني العالمي .

وكما قلت في بداية المقال ، هذا عمل نقدي جاد وخلاق وواعد ، ولذا فهو يتصف بما تتصف به كل الأعمال الجسورة الرائدة من إمعان في التجريد أحيانا . وتبسيط شديد أحيانا أخرى ـ ولعل هذا يفسر اعتمادها على النموذج والمصطلح البنيوي ، فكل كاتب واعد يحتاج إلى أوصياء راسخة ، ونقطة ثابتة ، ينطلق منها ويعود إليها ، وإلا ماتت الأرض تحت قدميه . وحلق وهو يتمكن من الخيوط ، ولعل المؤلفة بعد أن حققت هذا الإنجاز العظيم أن تناقش مع نفسها مدى جدوى الإطار البنيوي وأنا هنا لا أنكر قيمة المنهج البنيوي كأداة ، بل أناقش جدواه كإطار وكمصطلح فلسفي ، وقد فرض عليها حدودا ، وجعلها تستبعد كثيرا من العناصر والقضايا والأسئلة والعلاقات ولعل مصيرها النقدية الكامنة هي التي جعلتها تتملص ـ على مستوى المأساة ـ من قصة الإطار والمصطلح البنيوي ومن المهم أن نشير إلى أن السيد المؤلفة كتبت مقالا هاما فصول [12] أعادت فيه ولا شك من المنظور البنيوي . ولكنها ساوقت فيه كثيرا من القضايا التي استبعدها النقد البنيوي واستخدمت مصطلحا «إنسانيا» واسعا يختلف في دلالته ومطلقاته عن المصطلح البنيوي لقد تولدت في هذا المقال طرح الأسئلة ومحاورة النص ، ولم تدع هذا النموذج أو ذاك يفرض عليها الأسئلة أو الأجوبة .

وأخيرا أرى أن من واجب المؤلفة أن تنقل هذا المؤلف إلى اللغة العربية . أوربما تعيد كتابته باللغة العربية (فرسالة دكتوراه بالإنجليزية عن ألف ليلة وليلة تفرض قارئا يختلف عن قارئ كتاب باللغة العربية عن نفس الموضوع ، واعتقد أنها لو فعلت فسوف كتابا حوارا خصبا تتعلق بألف ليلة وليلة . وبكثير من القضايا النقدية

• هوامش

يمكن للقارئ الذي يود أن يلم بمعظم المصطلحات والمفاهيم البنيوية المستخدمة في هذا المقال أن يعود إلى صفحات مجلة فصول ، خصوصا عدد يناير ١٩٨١ ، وإلى كتاب الدكتور صلاح فضل عن نظرية البنائية في النقد الأدبي ، وكتاب الدكتور زكريا إبراهيم مشكلة البنية

(١) زكريا إبراهيم ، ص ٢١

(٢) نفس المرجع

(٣) يربط الدكتور شكري عياد في مقاله القيم والمهم «موقف من البنيوية» (فصول يناير ١٩٨١) بين البرجعة التحريفية في السوفيت والأدب العربي الحديث

(٤) زكريا إبراهيم ، نفس المرجع ، ص ١٦٠

(٥) شكري عياد ، الخلق في الأدب والأساطير (القاهرة دار المعارف ، ١٩٨٠) ص ١٠٢ ـ ١٠٤

(٦) جورج واطسن ، الفكر الأدبي المعاصر ترجمة د. محمد مصطفى بدوي (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠) ص ١٣٨ .

(٧) يعبر إدموند ليتش ـ وهو من أكبر علماء الأنثربولوجيا ـ عن فكرة الثنائيات المتعارضة التي تواجهنا كثيرا من التحديات في حقل العلوم ، والدراسات الأنثربولوجية

Edmund Leach. «Anthropological Aspects of Language. Animal Categories and Verbal Abuse» in Reader in Comparative Religion ed. W. Lessa and E. Z. Vogt (N. Y. : Harper and Row, 1979, pp. 153 - 167

(٨) زكريا إبراهيم ، نفس المرجع ، ص ١٣٢

(٩) عبدي وهبه ، معجم مصطلحات الأدب (بيروت مكتبة لبنان ، ١٩٧٤)

(١٠) انظر نفس المرجع

(١١) ممكن أن نوقف لحظة عند هذه العبارة ، فهل مستوى صوت شهرزاد ، وهل مستوى صوت شهريار نفس مستوى الكاميرا ، ولكن على مستوى ثالث نسمع صوت فريد شوقي الذي تشكل توسطا بين شهرزاد والكاميرا ؟

(١٢) «مصائد الخيال الساذج» فصول (يوليو ١٩٨١) .

عرض الدوريات الأجنبية

١ الدوريات الإنجليزية

الرواية والتاريخ

فريال جبوري غزول

«ليس مهما متى حدثت ولا أين . ربما كانت حلما أو كابوسا»

صلاح عيسى . مجموعة شهادات ووثائق

لخدمة تاريخ رمادنا (ص ٤٤)

لقد ظهرت روايات حديثة في الأدب العربي المعاصر تجمع بين عنصري القص والتأريخ . أو بين ما يمكن ان نطلق عليه «الروائية» و«التاريخية» . والجمع بين هذين العنصرين قد أخذ أشكالاً طليعية مختلفة في السبعينيات . نذكر منها «الزيني بركات» لجمال الغيطاني و«حدث في مصر الآن» ليوسف القعيد . و«مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ رمادنا» لصلاح عيسى . والقاسم المشترك بين هذه الروايات هو التشابك الحميم بين النص الروائي والنص التاريخي . ورغم قاله محمود أمين العالم عن الزيني بركات يمكن تعميمه على الروايات الثلاث : «إنها القصة ـ التاريخ» . ولأن نقدنا لم يتعرض لهذه الظاهرة شارحا أو محللا . إلا نادر . فقد رأينا أن نراجع كيف تدرس وتفسر هذه الظاهرة الأدبية في الدوريات الأجنبية . وعندهم المعادل الغربي لها . وقد اخترنا مقالتين إحداهما تعالج العنصر القصصي في السرد التاريخي وأخرى تعالج العنصر التاريخي في السرد الروائي .

أما المقالة الأولى فقد نشرت في مجلة فصلية اسمها **النقد النقدي Critical Inquiry** . وذلك في عددها الأول من المجلد السابع . الصادر في خريف ١٩٨٠ . وعنوان العدد : «حول القصة **On Narrative**» . وقد أعيد نشر هذا العدد ككتاب في خريف ١٩٨١ كما حدث أحياناً عندما يقابل عدد خاص من دورية بنجاح ساحق ويبدو لها أن طرح تصور هذا العدد وتحليل إحدى مقالاته قد طبق صوتاً على دلالة الترحيب به في الأوساط النقدية . وتجدر بنا قبل أن نتطرق إلى محتواه أن نوضح بشكل أدق عنوانه : فهو ليس عن الرواية بل عن المروي . لمصطلح القصة **narrative** مرتبط بالسرد القصصي عموماً . على خلاف خصوصية مصطلح المتخمة أو الرواية . فهما يتلازمان مع جنس أدبي نشأ في ظروف تاريخية وثقافية معينة . أما القصة فهي ظاهرة ذهنية لغوية تتمثل في كل أنحاء العالم . وفي كل الأزمان . والمراد منها ليس جنساً أدبياً إطلاقاً . بل بنية القص نفسها . تماماً في دلالة من حبكة وتسلسل

ويتطلق هذا العدد في ندوة رائدة أقيمت في جامعة شيكاغو وتناولت بالتحديد الموضوع التالي «القصة . رهم التسلسل

Narrative: The Illusion of Sequence

وبما لا شك فيه أن التسلسل الذي هو لب القص وجوهره . فلا يمكن أن تتصور قصة بلا سلسلة تعاقبية . فالخيط السردي يربط الأحداث والشخصيات الروائية ربطاً محكماً . ومع هذا فقد طلع كتاب بروايات ثائرة على مبدأ التسلسل الحاصل وحبيت بالرواية ـ الضد **anti-novel** أو القصة ـ الضد **anti- narrative** وقد قام نقاد ومفكرون على دراسة ظاهرة نشوء الرواية . ومن ثم انعلابها وثورتها على مواضعاتها . وتحولها إلى الرواية ـ الضد . أو القصة ـ الضد . وانطلق من هذه التحولات الذهنية والتغيرات في المجتمع الأوربي . ومستخدمين منهجيات مستقاة من سوسيولوجية الأدب . والحقيقة أن موضوع الندوة يثير إلى مفهوم يتشكك في واقعية القصة . فهو يقدمها على أساس كونها نصيراً عن وهم التسلسل والترابط . وكأن الترابط غير وارد أصلاً في تعاقب الأحداث وأنه مضاف إليها ومشكل لحكمتها . وهذه نقطة تدعونا إلى التأمل .... على التسلسل القصصي خيط وهمي يربط بين ماض مندثر ومستقبل ؟ وإن كان ثمة وهم يشكل الأحداث ويضفي عليها طابعاً منتظماً فما دور هذا الوهم الذي في المجتمع ؟ وما موقفه من الإيديولوجية السائدة ؟ .

هذه التساؤلات لم تطرح مباشرة ولكنها كامنة في الموضوع والعنوان . وقد قام رئيس تحرير المجلة ح . ت . ميتشل بجمع المقالات التي قدمت في الندوة بعد أن راجعها أصحابها . آخذين في الاعتبار المناقشات التي صاحبت الندوة . والتساؤلات التي طرحت فيها . ولو راجعنا أسماء المشاركين في العدد لوجدنا نخبة من المفكرين من مختلف الحقول المعرفية . غير مقتصرة على أهل الأدب ونقاده . وهذا يشير إلى أن بيار المتخصص المغلق على ذاته قد انحسر ليفتح المجال للقاء بين التخصصات المختلفة **interdisciplinary** «وقد خلت علاقة لقاء أكثر منها علاقة حوار بين

التخصصات ، لأن العدد يفتقر إلى التفاعل الخلاق . فنجد مثلاً المتخصص فى التاريخ « هايدن وايت » يتحدث من منطلقه ، والمتخصص فى علم النفس « روى شافير » يفعل كذلك ، وأستاذ الفلسفة « بول ديكور » يكتب عن الزمن القصصى من خلال مفاهيم فلسفية . أما « فيكتور تورنر » أستاذ علم الأنثروبولوجيا ، فأمثلته مستقاة من شعوب أفريقية عايشها ميدانياً ، وأما النقاد فمنهم من يستشهد بقصص وعربة . كما فعل « فرانك كيرمود » فى دراسته لكونراد ، ومنهم من يدلل على موقفه من خلال الحكاية الشعبية وأشكالها المختلفة . كما فعلت « بروفانست » . وهكذا يعكس هذا العدد نيابا واضحا فى المنهجيات والخلفيات ، إلا أنه يسهم فى إرساء مبدأ التناول الفكرى بين مختلف الحقول . وهو بهذا بشكل خطوة مهمة فى مسيرة الحوار الثقافى . ويبدو لى أن عالج هذا العدد لايعتمد على الأسماء اللامعة التى شاركت فيه فقط ، بل يرجع إلى تطلع الباحثين نحو التعرف والاستفادة من دراسات وملامهم فى التخصصات المجاورة فى العلوم الإنسانية . وفى هذا بدايات لاستدراك الانفصام الأكاديمى القائم بين هذه التخصصات المعرفية ، أى إن الفكر العربى قد بدأ يتلمس طريقه إلى وحدة المعرفة الإنسانية . ولكن بين الرغبة والفعل وبين التطلع والتحقق ، يبقى شاسع ، فالعدد محاولة أولى بكل مافى المحاولات الأولى من اضطراب ووكاكة . وبكل ما فيها من صدق وعطاء .

١ ـ العنصر القصصى فى التاريخ

المقالة التى افتتحوا بها عدد « قيمة العنصر القصصى فى تصوير الواقع » (ص ٥ ـ ٢٧) كتبها « هايدن وايت » أستاذ التاريخ فى جامعة كاليفورنيا (فرع سانا كروز) وهو مؤلف الكتب التالية : أقاليم الحديث ، مقالات فى النقد الثقافى ، التراث الرومانى ـ الرومانى ، ماوراء التاريخ : الخيال التاريخى فى القرن التاسع عشر فى أوروبا .

ويستهل « هايدن وايت » مقاله بربط القصة بالإنسان ، ويرى فيها قاعدة إنسانية أو عاملاً مشتركا بين كل الثقافات ، ويرى أن بعض القص هو بمثابة قص للحى . ولكن هذا لايعنى بالنسبة إليه أن القصة هى القالب المطلوب لنقل الأحداث وعرضها وتصوير الواقع . وهو يرى أن التاريخ بمفهومه العام لايقتصر على الأسلوب القصصى لتوصيل المعنى ، بل يستخدم أشكالاً أخرى ، كالتأمل والتحليل والتلخيص وقد وجد مؤرخون مثل توكفيل Tocqueville وبركاوت Burkhardt وبروديل Braudel استخدام الأسلوب القصصى فى بعض أعمالهم التاريخية ، أى إنهم لم يكتبوا عن الماضى من خلال قالب قصصى له بداية ووسط ونهاية .

وقد قام البيريون بالتمييز بين الحديث والقص ، فالأول شامل ، غايته التوصيل ، أما القص فهو حديث من نوع معين ، هو حديث ذو شروط عددة ، لأنه يوصل من خلال قالب معين وشكل خاص . ويرجع هنا « وايت » إلى ماقاله « جيرت » Genette من أن الشكل القصصى يوحى بالموضوعية ، لأنه يتحاشى ضمير المتكلم فى السرد . ويستخدم ضمير الغائب ، وهو حديث متعلق بالماضى وهكذا يجتل لنا وعى تقوله كأن الأحداث تتحدث عن نفسها ، وتتوالى بدون تدخل مؤلف خارجى . ومن الناحية القصصية نسمى هذا النوع من السرد بوجهة النظر الموضوعية ، إلا أن موضوعيته فى حقيقة الأمر أقرب إلى الوهم ، لأنها تتحقق عبر أساليب سردية ، وتكنيك فنى وليست ناتجة عن غياب وجهة نظر المؤلف كما قد يبدو للقارئ أو المستمع .

أما مفهوم هايدن وايت فهو أن يثبت أن القصة من حيث هى قالب أدبى لاتعتل بصوحا فى عن التاريخ بل تمثل موضوعا . فهى تعرض فالباً شائعا على موالى الأحداث ، يجعل بين ثناياه بعدا إيديولوجياً . وهو يرى فى هذا الزعم القائل بأن التاريخ فى مراحل نضوجه يكتب أسلوباً قصصياً إنما هو محاولة لتبرير القوالب العربية المعاصرة ، ويرمى فى مقاله إلى تعبيد موضوعية التاريخ القصصى ، أى التاريخ الذى يبدو وكأن له بداية ونهاية وحبكة قصصية ويرى صاحب المقال فى هذا النوع شكلاً من أشكال سرد التاريخ ، وهذا الشكل مرتبط ثقافيا وزمنيا بمرحلة فكرية وإيديولوجية معينة ، ويحاول وايت فى مقاله أن يشرح كيف أن الأشكال المغايرة لسرد التاريخ فى التراث الغربى كانت ناتجة من منطلقات معينة ومتعاونة مع المرحلة والإيديولوجية الفكرية السائدة حينذاك . وليس هناك قالب أنضج وأكمل من آخر ، بل هناك قوالب تلائم مراحل معينة وإيديولوجيات وتصورات متباينة للواقع ، أى بمعنى آخر يرفض وايت فكرة التفوق الفكرى للأشكال الغربية المعاصرة لسرد التاريخ .

وهنا نرى كيف أن علاقة الأنواع الأدبية بمجتمع معين قد أدت إلى معالجة ماتمكن أن نسميه بالأنواع التاريخية وعلاقتها بمجتمع معين ، فكما أن العلاقة الأولى تدرس فى سوسيولوجية الأدب فإن المقال يقدم ماتمكن أن يسمى سوسيولوجية التاريخ .

ويرى وايت أن استواء الأحداث فى قالب قصصى ، وربطها فى حبكة روائية ، لايصبح مشكلة فى الفكر الإنسانى إلا عندما يبدأ الفكر فى التمييز بين الخيال والواقع ، وعندما يتساوى المحتمل والواقع فى ثقافة ما . لاتكون مشكلة القالب القصصى للتاريخ واردة . أما عندما يميز الفكر الإنسانى بين المستويين ، فحينذاك يصبح لشكل السرد التاريخى وقائعه أهمية ، لأن التمييز بين المستوى الخيالى والواقعى يعنى أن الفكر يربط بين الحقيقة والواقع ، وهذا يمثل وثبة . ويرجع وايت إلى تمييز قام به عالم النفس السوى حاك لاكان Lacan بين نوعين من الأحاديث : حديث الواقع من جهة وحديث التحمل أو الرغبة من جهة ثانية . ويضيف وايت أن تقديم حديث الواقع فى قالب حديث الرغبة هو محاولة لتزويقه وتقريبه من القارئ ، أى إن إضفاء البعد القصصى على أحداث الواقع يلعب دوراً مهماً فى تصور هذا الواقع وتقبله . إن مؤسسات الأنظمة الرسمية تزعم أن التاريخ لم يكتمل ولم يصبح قارعاً إلا عندما صار قصصياً . إن تواجد أشكال أخرى لتصوير الواقع التاريخى بدون الاستعانة بالقالب القصصى تشير إلى أن هذه الأشكال الغابرة كانت أنسب ووعا أصلح من القوالب المعاصرة فى بيئتها الثقافية .

ويرجع وايت إلى ثلاثة أشكال لسرد الواقع وأحداثه فى التراث الأوربى وهى

١ ـ الحوليات Annals

٢ ـ الأخبار Chronicles

٣ ـ التاريخ History

وحتى نقدم ترجمات تقريبية وإن كانت لا تفى بشكل كامل بالأصل الأجنبى ، فاستعمال « التاريخ » فى الفقرة الثالثة هو استعمال عميق للكلمة ، ويعنى السرد بشكل قصصى للأحداث . فى حين ترتبط الحوليات والأخبار (كرونيكل) بالتعاقب الزمنى ، وهذا قد لايبدو واضحا فى المصطلحات العربية الماثلة ، إلا أنه وارد فى أصل الكلمات الإنجليزية ، فلو بحثنا عن جذورها لوجدنا الحوليات annals مشتقة من الأصل اللاتينى annales ، وهو جمع للطرف annalis ومعناه « سنويا » . من ثم كانت ترجمته حوليات أما الأخبار Chronicles فالأصل يرجع إلى اليونانية Chronika ، وهى صيغة الجمع لكلمة Chronikos التى تعنى « وقتياً » ، وهى مأخوذة من كلمة Chronos ، وهو المصلاق الميثولوجى الذى يمثل الزمن وقد ثار عليه ابنه زيوس ويرى مما سبق أن المصطلحين الأولين متفقان من فكرة الزمن . أما المصطلح الثالث history فهو يعنى قصة وتاريخا فى آن واحد ويقوم وايت بتقديم أمثلة على هذه الأشكال وخصوصا الشكلين الأولين ، ليبرهن على أنها تاريخ وليست شبه تاريخ كما يدعى المعاصرون . وليبرهن على أن التاريخ لايحتاج إلى سرد قصصى ليتحول إلى بصف تاريخا . ويمكننا أن نوضح الفروق بين هذه الأنواع التاريخية بالقول إن الحوليات لا تحتوى على عنصر قصصى ، فهى سجل أو قائمة أحداث مرتبة ترتيباً زمنياً . أما الكرونيكل أو الأخبار فتبدو وكأنها تروى قصة وتطمح إلى احتواء الأحداث فى قالب قصصى . ولكنها لاتحقق ذلك ، فهى لا تقوم بتفعيل المسيرة التاريخية عند عرض الأحداث وتسلسلها الزمنى بل تتوقف عند زمن معين ولا تحل الإشكالات

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

الخاتمة

وهكذا تصور الحوليات الواقع التاريخي بلا قالب قصصي ، أما الأحداث فتصورة في قالب شبه قصصي ، أي قالب قصة غير سببية ـ وترغم المؤسسات الفكرية المعاصرة في الغرب ـ كما يقول وايت ـ أن المؤرخ مهما كان موضوعياً وأميناً في نقله للأحداث وتقييمه لها فإن حولياته أو أحداوه لاتشكل تاريخاً إذا لم تكن مسرودة في شكل قصصي مكتمل وقد قال كورتشه لا تاريخ بلا قص ، كما أن الفيلسوف كانط كان قد قال : إن التحليل أنجع عندما يكون بلا قص أما وايت صاحب المقال مبدع في الحوليات والأخبار ، ويرفض تصنيف هذين النوعين كشكلين قصيرين وناقصين للتاريخ ولكي يبرهن وايت على قوله فإنه يقوم بتحليل مثالين مما يسمى بعضاً بالأشكال التاريخية الناقصة الحوليات والأخبار

أما مالسة للحوليات فيحلل وايت سجلاً تاريخياً ليبرهن على أنه لم يكتب بشكل قصصي ، لأنه ينطوي على تصور للوقائع وعلاقاته لا يحتاج إلى خرافة قصصية ونأخذ مثالاً لذلك حوليات سان جال ، وهي حوليات منسوبة إلى مدينة سان جال في سويسرا . ويبدو شكل هذه الحوليات المسجلة للأحداث ربع قرن مفتصاً وجافاً كما يلي :

٧٠٩	شتاء قاس ، مات الدوق جونفريد
٧١٠	سنة قاسية وقليلة المحصول .
٧١١	
٧١٢	الفيضان في كل مكان
٧١٣	
٧١٤	مات بيبي محافظ القصر
٧١٥	
٧١٦	
٧١٧	
٧١٨	دمر تشارلز الساكسون .
٧١٩	
٧٢٠	حارب تشارلز الساكسون
٧٢١	طرد دوق العرب من مقاطعة أكويتين .
٧٢٢	محصول كبير
٧٢٣	
٧٢٤	
٧٢٥	جاء العرب لأول مرة
٧٢٦	
٧٢٧	
٧٢٨	
٧٢٩	
٧٣٠	
٧٣١	مات بياعة القس بيدى
٧٣٢	حارب تشارلز العرب في بواتييه يوم الـــث .
٧٣٣	
٧٣٤	

ويسخر وايت من هذا السجل التاريخي أن المجتمع نفسه كان مهدداً بالاغراض ، فكل الوقائع المذكورة تمثل أحداثاً حقيقية . وهي تسجل الكوارث الطبيعية كالحروب ، من غير شرح لدوافع الحرب . ولذلك ، راجع إلى أن الحروب كانت تبدو كالظواهر الطبيعية ، كالفيضان والمحصول الزراعي ، غير قابلة للتفسير كما أن الحروب الدفاعية والهجومية كانت تسجل بنفس الأسلوب التقريري إن الحوليات لاتسهيل تمهيدية ، بل يوضع على رأس العائمة الكلمات الثالثة Anni Domini ، ومعناها «سنوات الميلاد» ، والترجمة الحرفية هي «سنوات سيدنا» . وبعدها تجد عمودين أحدهما تمثل الأحداث والآخر السنوات ، وليس هناك حاجة بل توقف وعدم وجود احتمام راجع إلى عدم وجود فاعل وليس وهذا أيضاً تجد في السجل فراغات ولا استمراريه ، وغياب الرابط النسبي بين الاحداث . أما المؤرخ المعاصر ، فيعكس المؤرخ الحولي . يبحث عن الاستمرارية والتسلسل بين الاحداث . في حين تجد المؤرخ الحولي عصري الاستمرارية والتسلسل في توالي السنين ويتساءل وايت من أجوب إلى الواقع ؟ ولماذا نصوص صمته الواقعة على مجرد تاريخي يعرض الرابط والاستمرارية بين الاحداث ؟

يرى وايت أن الحوليات تصور عالما يكون الموت والكوارث حاضرة فيه ، وهو عالم يكون فيه الإنسان مفعولا به ، وليس عالماً يكون فيه الإنسان فاعلا أما الفراغات ـ حين لايسجل المؤرخ الحولي أي حدث ـ فتدل على أن المؤرخ لايرى بأساً في ترك سنين مفرغة من الأحداث الحقيقية بعكس عالما الذي يريدان تملأ كل ثغرة يجدها ومع أن الأحداث لاتتوالى أو تتلاحق بشكل منتظم في الحوليات فإن عنصر الانتظام والتوالي يتحقق في عمود السنين ، فتاريخ الحوادث يدور حول السنوات وليس الاحداث ، ومن ثم نرى غياب المحور الاجتماعي في هذه الحوليات . وهنا يستشهد وايت بالفيلسوف هيجل الذي يرى أن الشكل القصصي للتاريخ يبشر من ارتباطه بنظام سياسي أو اجتماعي . أي بالشرعية والسلطة أما في الحوليات . فذكر عروة أو صمد هجوم ليس موضوعا قانوناً بل يحدث هذا كشكل شيء وهذه مسئلة الآلهة . وهذا لاحتياج إلى تعليق أو تفسير ، بل يرتبط بالسنة الميلادية ، سنة سيدنا ، كما يقول الحوليات

يرى وايت أن الاخبار (الكرونيكل) تثبت معقوله هيجل ، فكلما ارتقاء وعي المؤرخ وتصاعد اهتمامه بشرعية النسق الاجتماعي السائد ، مال إلى استخدام القالب القصصي في سرده للتاريخ وهكذا يكون مؤرخ الحوليات غير مضطر إلى الحس والإدراك ، ولكن تصوره للعالم لا يفرض عليه ذكر الأحداث في قالب قصصي ، فهناك فرق واضح في تفكيره بين بعض الأحداث التي تتسم بالمدية في عمود ، والأعوام المتلاحقة في عمود مواز . إنه يعتمد على هذا التوازي في عمليه التأريخ وليس على هذا الرابط أما الأحداث فهي فاعل رئيسي ، وقد يدور حول شخص أو مدينة أو إقليم أو مؤسسة أو معركة وهنا رابط يعتمد على الرسنة . وإن كان يوصف بلا انسجام ويؤكد وايت أن الأخبار ليست مرتبة أعلى من الحوليات بل هي شكل سابق لتصوير الواقع وسوف وايت مثالا لهذا أخبار فرسا لمؤلفه ريشارس . المكتوب في عام ٩٩٨ م في مدينة Reims وهو مكتوب في شكل اخبار موضوعها الرئيسي هو فرنسا وصراعاتها ، وهنا مركز حوادث هو المدينة وليس وهذا التاريخ الحبري يعطه بدايه ، وهي سنة الميلاد . وهذه مع السياق الإخباري السابق الكرونولوجي (أرمي) ، ولكنه يتوقف هنا كما للقارئ فرصة التأمل في الموضوع ويرى وايت أن مؤلف هذه الأخبار مرتبط أصلاً بالسلطة والترويج لها ، فهو مثلا يبدأ بذكر اسم ولية patron عم يستشهد بأعلام وعسكريين يمثلون السلطة الفكرية ، كما أنه يكثر من ذكر أسماء وألقاب ولكثير من الأحداث معنى أخلاق وقيمة وعظيه ، يراد منها إيحاء غير معينة

وختم وايت مقاله بالقول إن إضفاء طابع القصصية على الواقع هو من باب حوله الواقع وجعله مرغوباً فيه ، ومنطقياً ومقبولا أما المؤرخون المعاصرون الذين يعتقدهم وايت مخرون في الشكل القصصي شكل الواقع ، وبدأ تحولوا من الشكل القصصي ميتة وقيمة عند تمثله في عمل مارسي ، وأصبح في عرفهم علامة موضوعية العمل وحدته ووافقه ، مع العلم بأن الشكل القصصي كما يرى وايت ليس أكثر من إضافة معاصرة . فلو نظرنا إلى الواقع التاريخي فهل نجد فيه حقا بداية ووسطا ونهاية كما في القصص ، أم أنه تتابع بلا بداية ولانهاية ؟

وقد اختلف أو تفق مع مايقوله وايت وتساءل معه ما الشكل الانسب لسرد احداث الواقع ؟ وهل للشكل قيمة إيديولوجيه ؟ ولكن مع هذا يبقى المقال متميزاً ومعطه انطلاق للتأمل في أشكال سرد الأحداث أو الأنواع التاريخيه في تراثنا . ومدى ارتباط هذه الأنواع بملابسات فكريه وإيديولوجيه معينه

٢ ـ العنصر التاريخي في الرواية

والمقالة التي اخترناها لطرح هذا الموضوع قد قام بكتابتها **جوزيف تيرنر** **Joseph Turner** من جامعة جوستون سيتي ، وعنوانها «أنواع القصة التاريخية» . مقالة في التعريف والمشيخة ، وقد نشرت هذه المقالة في مجلة فصلية اسمها **النوع الأدبي** **Genre** في عددها الثالث من المجلد الثاني عشر (ص ٣٣٣ ـ ٣٥٥) . وهو عدد خاص بالرواية ونشر في خريف ١٩٧٩ ويبدأ تيرنر مقاله بتصحيح

مقولات شائعة عن الرواية التاريخية . وبعض بحوثه ناقدين مهمين في الموضوع هما **فلشمان ولوكاش** . فقد كتب الأول كتاباً بعنوان **الرواية التاريخية من والترسكوت إلى هيرجينا وولف** . ١٩٧١ . كما كتب **لوكاش الرواية التاريخية** التي ترجمت إلى الإنجليزية في عام ١٩٦٢ وإلى العربية عام ١٩٧٨ (وقد قام بترجمتها **صالح جواد الكاظم** ، ونشرتها دار الطليعة في بيروت) .

والمشكلة في كتاب **فلشمان** ـ كما يقول تزير ـ هي أن الناقد لا يوضح مفهوم الرواية التاريخية ، ويكتفي بالقول بأنها معروفة ولا داعي لتعريفها وهكذا تبقى الأمور مبهمة في كتابه . هذا بالإضافة إلى أن تعبير الناقد فلشمان بين الرواية والتاريخ ينمي على أن عالميهما واحد وأساليبهما مختلفة . وهو يتوصل إلى هذا التعبير من خلال عملية استقرائية ، مستخدماً مفاهيم وتعريفات لموضوعين مختلفين . ويقول تزير ـ صاحب المقال ـ إنه كان يمكن التوصل من خلال عملية استقرائية مماثلة إلى العكس ، وهو أن للتاريخ وللرواية غايات مختلفة واسلوباً واحداً .

وامتداداً لذلك يرى تزير أن تعريف الرواية التاريخية مضللة وليس بالساطة المزعومة . ويرى أن التعريف لا يمكن التوصل إليه من خلال السمات الشكلية للنوعين . التاريخ والرواية ، فهو يرى أن الاختلاف بينهما لا يرجع إلى الشكل ، وأن خصوصية الرواية التاريخية تبقى في المضمون نفسه . كما أن هناك ثلاثة أنواع مماثلة من الروايات التاريخية ، لا يمكن الخلط بينها ، فهناك الرواية التي تلفق الماضي وتخترعه ، والرواية التي تقبع الماضي وتؤرخه ، والرواية التي تبعث وتجدده . أما دوافع كتابة الرواية التاريخية فهي مختلفة ، ولا يمكن حصرها في دافع معين وهذا ينطبق أيضاً على دوافع قراءة الرواية التاريخية ، كما يقول تزير .

إن تصنيف رواية ما على أنها تاريخية يعني ـ كما يقول تزير ـ أننا نعترض أن النص روائي وتاريخي ، أي إن مفهوم النوع مرتبط بعنصرين الروائية والتاريخية . وهكذا تبقى المباينة بين الرواية التاريخية وغيرها من الروايات ، كما أنه يميز بين الرواية التاريخية والتأريخ العلمي . وهذا التمييز الثنائي نجد أن يأخذ في الاعتبار الأنواع الثلاثة للروايات التاريخية السابقة الذكر ، ولا يتعامل معها على أنها صنف واحد كما فعل **فلشمان** حينما عد الرواية تاريخية عندما تكون أحداثها في الماضي ، وعندما تحتوي على وقائع تاريخية ويكون أحد أبطالها شخصية تاريخية . فلو طبقت هذه الشروط لوجدنا روايات ناجحة معروفة مثل **Middlemarch** لجورج إليوت (١٨١٩ ـ ١٨٨٠) وكذلك **Absalom, Absalom** لوليم فوكنر (١٨٩٧ ـ ١٩٦٢) تعتبر إلى الشرط الأخير ، وهو وجود شخصية تاريخية في الرواية . ويرى تزير ضرورة

واحد كل هذه الشروط في كل الروايات التاريخية ، إلا أن بعضها قد يوجد في نوع من أنواع الرواية التاريخية . ويضيف تزير أن لواحد شخصية تاريخية إنما تحصل في الرواية التي يسميها بالرواية التاريخية ـ الوثائقية . وهذا ليؤكد المؤلف الروائي علاقة روايته بالتاريخ المسجل . وهناك نوع آخر من الرواية التاريخية الذي يسميه تزير بالرواية التاريخية ـ المتخيلة . ويسوق مثالاً لها رواية لكاتب أمريكي هو **روبرت بن ولون All the King's Men**، **وهي لا تحتوي على شخصيات أو أحداث حقيقية . ولكنها تعترف من التاريخ الوثائق ؛ لأن بعض الشخصيات الروائية ليست إلا أقنعة لشخصيات تاريخية معروفة والنقطة المهمة في هذا النوع من الروايات التاريخية هي ربط الراوية بالتاريخ المسجل ويمكن القول إن العلاقة هي علاقة توازن وهذه الرواية التاريخية ـ المتخيلة تحل مكانا وسطا بين التاريخ الوثائق والتاريخ المتخيل** ، ويمكن تصور قراءات مختلفة لهذه الرواية ، عند بقرؤها قارئ قراءة أبحرية . ويربطها بسطاً وثيقاً بالماضي التاريخي ، وقد يقرؤها آخر كرواية تصف أحداثاً وهمية متخيلة . أما النوع الثالث فهو الرواية التاريخية ـ المتخيلة ، وفيها تكون كل الشخصيات والأحداث بعيدة عن خيال المؤلف ويصعب تمييز هذا النوع عن بقية الروايات والقارئ يقرأ الوقائع كلها تسير وكأنها ، روايات تاريخية ـ متخيلة ، لأنها تطمح إلى إعطاء شعور للقارئ بأنها قد حدثت حقاً . وقد قال الناقد جورج لوكاش إن الرواية التاريخية لا تختلف عن غيرها من الروايات ، فالنسبة الروائية وتصوير الشخصيات واحد . ولكن تزير يقول إن هذا قد يصح على الجنس الأدبي ، ولكنه لا يصح على النوع الأدبي ، مع أن الرواية توصفها جنساً أدبياً تحمل بعض السمات العامة ، سواء كانت تاريخية أو لا تاريخية ، إلا أن النوع المتفرع من هذا الجنس المسمى بالرواية التاريخية قد خصوصيته التي لا تتطابق من التكوين والسمق الخصوصي بل من علاقة المؤلف الروائي بروايته . وقد يمكن التعميم مقابل إن مصطلح الرواية التاريخية ـ المتخيلة يصح كلياً استعدت خلفية الرواية في الزمن ، هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية هناك فرق آخر ، هي الرواية الواقعية يتصرف الروائي عموماً وكأنه مؤرخ ، إلا أن كيفية معرفته للقصة غير واردة ، على عكس الرواية التاريخية ـ المتخيلة ، فيها سائل وتأمل في كيفية معرفة التاريخ ويضيف تزير أن هذا التقسيم النوعي للرواية التاريخية لا يعني أن كل الروايات تنتمي إلى صنف أو آخر ، بل تتواصل هذه الأنواع ، على الدوام وهناك فرق أنطولوجي بين هذه الأنواع .

فالرواية التاريخية ـ الوثائقية تتقاطع مع التاريخ الوثائق ، أما النوعان الآخران : الرواية التاريخية ـ المتخيلة والرواية التاريخية ـ المتخيلة ، فلا سبيل إلى اعتبارهما تاريخاً فصصياً مسروداً فالتخييل والتصنيع يحاولان تمثلان انقطاعاً عن التاريخ الوثائق . ويرى أكثر النقاد ، ومنهم **فلشمان ولوكاش** أن من حق الروائي الذي يكتب رواية تاريخية ـ وثائقية أن ينحرف عن الوقائع التاريخية مع محافظته على الجنس التاريخي ونسمه ، ولكن هناك فئة أخرى من النقاد ترى أن على الروائي أن يلتزم بالوقائع التاريخية عندما يعتبر أن يكتب رواية تاريخية ـ وثائقية . ولا شك في وجود توتر في المصطلح نفسه الرواية التاريخية ـ الوثائقية ، فالقارئ يتوقع من المؤلف أن يلتزم بالحقائق ، وإلا فلماذا أطلق على روايته نعت التاريخية ـ الوثائقية ؟ كما أن القارئ يتوقع من الروائي أن يتحمل ما يبدو له ، وإلا فلماذا أطلق على عمله مصطلح الرواية ؟ !

أما **أوسطو** فكان يرى أن اختيار موضوع تاريخي لا يتعلل من أدبية العمل ، فمجرد دخول الحدث التاريخي في إطار العمل الأدبي يحول العنصر التاريخي إلى عنصر أدبي ، وبناء على ما يقوله **أوسطو** تقع مسئولية الروائي التاريخي ـ الوثائق حول أدبية العمل وليس وثائقيته ، ولكن لو واجهنا الواقع الأدبي ووجد العمل الأدبي ـ كما يقول تزير ـ لرجحنا أن القارئ لا يستطيع أن يعترف المؤلف أن يحرف وقائع التاريخ المعروفة . فلو كتب روائي ـ على سبيل المثال ـ عن الملكة إليزابيث الأولى وادعى أنها حلمت أطفالاً شرعيين لرعاياها في هذا الكلام ، أما إذا لحق الروائي حدثاً وقال شيئاً لا يتفق الواقع التاريخي مثلاً للقارئ ومعلوماته التاريخية فسيكون مقبولاً ، فالقارئ يرفض تحريف التاريخ ولا يرفض تزويفه .

إن الروائي الذي يكتب رواية تاريخية ـ وثائقية يخلق توقعات تاريخية ، ولكن هذا الروائي مواصفات تختلف عن مواصفات المؤرخ ، فيمكنه ـ مثلاً ـ سد الثغرات التاريخية كما يحلو له ، وهو شيء غير مسموح به للمؤرخ الأمين كما أن المؤرخ عند عرضه لرؤيته لابد أن يدافع عن نفسه ويناقش تفسيرات الآخرين والرؤى السابقة ، أما الروائي فلا يفعل ذلك ، فهو بغرض رؤيته بلا حاجة إلى إدانة أو دفاع ، ويضيف تزير أن التمييز بين الأدب والتاريخ لا يرتكز على أساس الفرق بين العام والخاص كما قال أوسطو ، بل على توقعات القارئ ومواصفات الكتابة التي تختلف باختلاف الرواية ، ويمكن تصنيف هذه المواصفات كما يلي

١ ـ الرواية التاريخية ـ المتخيلة تعتمد على مواصفات الرواية الواقعية ، وهي تبعد عن كل ما يناقض الواقع ، وهيا يتصرف الراوي وكأنه المؤرخ في الرواية ، متحدثاً عن واقع حاضر النص . ولكن مع هذا تحافظ الرواية التاريخية ـ المتخيلة على استقلالها الذاتي

٢ ـ الرواية التاريخية ـ المتخيلة تشبه الرواية التاريخية ـ المتخيلة ، لتفصيلها للصنعة الروائية الواقعية . وهي تتبع نفس المواصفات والتوقعات التي

كما سنحدث عنها فى قراءة الرواية التاريخية ـ الملفقة . مع فارق مهم ، هو أن القارئ ينتظر من الروائى أن نحن ونبحث الوقائع التاريخية . وهى هذه الرواية حديثان مردودان . وهيا نصبح القراءة مرهونة بالصرورة . ويمكننا القول إن فى هذا النوع من الرواية التاريخية ـ المفتعلة يعسر القارئ الأحداث تاريخيا بشكل استعادى . مستحضراً ما قد قرأه فى الرواية . ومقابلا بينه وبين الأحداث التاريخية الخارجية عن النص الروائى . ولهذا تبنى هذه الرواية التاريخية تحافظه على استقلالها الذاتى

٣ ـ الرواية التاريخية ـ الوثائقية تحافظ على استقلالها الذاتى ، وهى تصبح خصوصا تاما للحقائق التاريخية ، ذلك لأن للروائى حقوقا أكثر من المؤرخ فى التصور ، وهو غير مضطر لأن يعترف بدوره فى اختراع التفاصيل .

وفى كل هذه الأنواع من الروايات التاريخية يتحسب الروائيون الإشارة إلى أنفسهم لكيما تبدو الرواية ذات وزن تاريخى . ومع هذا فهناك أدباء طليعيون مثل جون بارث ، عكسوا هذا التقليد وحاولوا الأديب التاريخى الساحر الذى يسحر من المواضعات الوعية لهذه الأشكال الأدبية ـ التاريخية .

ونختم نورثروب مقاله مصيباً إليه ثلاث صيغ من الوعى التاريخى المأخوذه عن هيجل وهى :

١ ـ الوعى الأصلى	original
٢ ـ الوعى التأملى	reflective
٣ ـ الوعى الفلسفى	philosophical

ويرى نورثروب أن هذه الصيغ تنطبق على الروائيين التاريخيين كما تنطبق على المؤرخين . فمن الروائيين من يكتب من خلال الوعى الأصلى ، وهم يبتغون باستعادة الماضى كما كان ، ثم منهم من يكتب من خلال الوعى التأملى ، وهم يبتغون ربط الماضى بالحاضر . وأخيراً فإن منهم من يكتب من خلال الوعى الفلسفى ، واهتمامهم ينصب على كتابة التاريخ ، وهذه الصيغ الثلاث من الوعى لا تتساوى مع الأنواع الأدبية السابقة الذكر بل تتحللها

* * *

وهكذا نرى من خلال تقديم المقالين السابقين موى وكيف وأدوا تلاحم الرواية بالتاريخ . وكيف يتعلق التاريخ بالقصة ويفرض السؤال الملح نفسه دائماً وأبداً . هل تنطبق كل هذه التصورات والتصنيفات على تجاربنا الأدبية وأشكالنا التاريخية ؟

---

٢ الدوريات الإنجليزية

جيمس جويس
فى الذكرى المائة لمولده

تحتفل الدوائر الأدبية والنقدية هذا العام ، بالذكرى المائة لميلاد جيمس جويس ، الكاتب الروائى الأيرلندى ، الذى تحولت رواياته الأربع إلى ، حجر أساس ، فريد لكل نزعات التجديد الأدبى فى القرن العشرين ، لا فى مجال الإبداع فحسب ، بل فى المجالات المختلفة للدراسات النقدية .

وستكون ذروة هذا الاحتفال حلقة البحث الأدبى والنقدى الكبير ، التى ستعقد فى العاصمة الأيرلندية (دبلن) يوم ١٦ يونية القادم ، تحت إشراف قسم النقد فى كلية الدراسات الإنسانية بالجامعة الأيرلندية .

ولاختيار هذا اليوم معنى خاص ، لأنه اليوم الذى «حدده» جويس ، لأحداث ، روايته الكبيرة الأولى «يوليسيز Ulysses» ، التى كانت أول الأعمال الكبرى لجويس ، التى عبر بها مسار مفهوم الإبداع الأدبى وعلم النقد الحديث . ويتصدر البحث الأستاذ «ريتشارد إلمان Richard Ellman» صاحب أكبر ترجمة نقدية لحياة جويس وتكوينه الفكرى والفنى ، وهى الترجمة التى صدرت لها فى شهر فبراير الماضى ـ شهر مولد جويس ـ طبعة جديدة عن دار الأوديسة ، تولاها إلمان ، وتضمنت صفحة من ثلاثة ، ثلاثة «مفاتيح» أو قواميس تحليلية خاصة ، لروايتى «يوليسيز» ، و«يقظة فينيجان Finnegans Wake» ، لتحليل مادة الروايتين ، اللغوية والأسطورية السيكولوجية والتاريخية . كما أصدرت نفس الدار طبعة جديدة لأعمال جويس الكاملة ، ويشترك فى حلقة البحث الكاتب الروائى الأيرلندى المعاصر ، «أنتونى بيرجيس Anthony Burgess» ، الذى وضع لنفسه «مختصر» لرواية «يقظة فينيجان» ، واشترك مع إلمان فى وضع القاموس التحليلى للمادة الأسطورية ، والتاريخية للرواية .

وقال بيرجيس فى مقدمته لمختصر «يقظة فينيجان» : Finnegans Wake

«وبالنسبة لكتاب آخرين ، غير أكاديميين ، مثلى ، يعد جويس هو الكاتب الروائى للروائيين ، على الرغم من أنه لا يمكن أن نوصف «يوليسيز» و«يقظة فينيجان» بأنهما روايتان . ذلك أنه إذا كان الفن القصصى هو فى تحويل أحاسيس الحياة ومشاعرها إلى سيان بنسيج معين ما يتميز به المؤلف الموسيقى من تشكل وتحكم ذاتى ، فإن جويس ـ على ذلك الأساس ـ بعد أباً لنا جميعا ، نستطيع أن ندرسه على الصعيد التالى ، مكتشفين مبادئ التطور السيمفونى متمثلة فى مكر فى فصول من «يوليسيز» ، مثل فصل «سيرسيه» أو فصل «نيران الشمس» ، ولكنها منحسدة على الفنون «الدرى» ، فى نسيج الصياغة واختيار المفردات أو معنا ..» .

ولكن النقد الحديث ، الذى كان قد اهتدى بما أوشكته إليه أعمال جويس نفسه من أسس نظرية ، جمالية وفكرية ، فى كتابات برجسون وكارل يونج وفرنى بريل ، وشتراوس وغيرهم ، عاد فأقام بناء نقديا ، نظريا وتحليليا متكاملا ، معتمدا على أعمال جويس نفسها ، أو على الأعمال التى فتح لها الكاتب الأيرلندى طريق التجديد والعطاء إلى آفاق جديدة لم

تكن مكتشفة من قبل ، من «أحاسيس الحياة ومشاعرها» .

وقد تحولت دراسة أعمال جيمس جويس الروائية بوجه خاص ـ إذ إنه كتب مسرحية واحدة هي (المنفيون Exiles) ومجموعة واحدة من الشعر (قصائد ، كل واحدة بسبنس Poems Penny Each) وعدة مقالات نقدية جمعت بعد وفاته في مجلد واحد ، تحولت تلك الدراسة إلى ما يشبه نوعا متكاملا مستقلا من الدراسات النقدية ، وبخاصة في الولايات المتحدة ثم بريطانيا . وقد بقي بعض الضوء على أهمية هذه الدراسات ، المقال الذي كتبه أندريه بيرجيسي في ذكرى جويس للملحق الأدبي لصحيفة «الأوبزرفر» البريطانية في أول فبراير الماضي ، تحت عنوان : «جيمس جويس يواصل الحياة بعد مائة عام» .

* * *

«ولد جيمس جويس يوم ٢ فبراير ، عام ١٨٨٢ ، وهو يوم عيد قداس الشموع ، أو عيد التطهير . وولد إيجور سترافنسكي في نفس السنة ، يوم ١٧ يونية ، وهو اليوم التالي لعيد الزهور . ولكن الأيرلندي ، والروسي معا ، أصبحا باريسيين . وفي عام ١٩١٣ ، أدى الفصيد السيمفوني «مهرجان الربيع» لستراڤنسكي إلى قيام شغب عنيف في أوبرا باريس . وفي عام ١٩٢٢ ، أدت رواية جويس «يوليسيز» ـ التي لم يكن طبعها ممكنا إلا في باريس ـ إلى قيام شغب عنيف شمل العالم بأسره . فقد كان الرجلان اللذان لم يلتقيا أبدا ، والذيْ اثورة الى نشأ في عالم الفن . وبعد مائة عام من مولديهما ، ما يزال هناك من يقولون إنهم لا يستطيعون «هضم مثل تلك الأشياء الحديثة» ، مشيرين بذلك إلى ما قد يكونون قد سمعوه ، أو سمعوا به ، أو رأوه لواحد من الرجلين أو لكليهما معا . ولكن جويس وستراڤنسكي معا لم يعودا حديثين ، إنهما فنانان كلاسيكيان فقدوا ما يتمتع به جونه وبيتهوفن من كلاسيكية . ومع هذا فإن تأثيرهما هو ما يستمر مصدرا للقلق .

وأترك الآن الاحتفال بستراڤنسكي للموسيقيين . ولكني في إحياء الذكرى المئوية لميلاد جويس ، لن يكون على فأن أكتب عنه بوصفي ناقدا ، أو وميلا له في الكتابة ، أعمل ـ إلى حد ما ـ في ظله ، بل بوصفي شخصا تبين ، حينما كان ما يزال صبيا ، أن بينه وبين جويس نوعا من القرابة في التكوين والمزاج .

إنني أيرلندي مثله ، ومثله أيضا كاثوليكي . وعلى الرغم من أني ولدت ونشأت في انجلترا ـ مدينة مانشستر ـ فإن «مدين» التي عنيتها جويس وكتب عنها ، كانت بالنسبة إليّ هي «العاصمة» ، ولم تكن لندن كذلك .

وقد كان جويس كليل البصر ، مفطورا عوهبة الموسيقى ، وهكذا كنت أنا ، وما أزال . ولقد بدأت أفقد إبصاري وأنا في السادسة عشرة ـ وحينذاك حدث أن قرأت لأول مرة ، ورواية جويس الأولى : «صورة الفنان في شبيبته»

A Portrait of the Artist as a Young Man

وقد أحاطني الموعظة المماثلة ـ فيما ـ من الجحيم ، حتى لقد ودنني إلى عالم المؤمنين .. ومع هذا لم أستطع أن أقاوم دبيب الأشياء التي كانت تعيق عن الإيمان .. ولم أكن أعود إلا إلى «الصورة» ، مرارا لكي أعبر على الجسر الخليل والإلهي ، لهجرتي ذلك الإيمان .

ومن الطبيعي ، أنك طبعا لما قال جويس ، لا يسمح لك بأن تتخلى عن الكنيسة إلا إذا عثرت على بديل روحي لها . وقد كان الفن وحده ، هو ما قدم ذلك البديل ، ففي الفن ، الذي كان معناه الأدب عند جويس ، يمكنك أن تجد الكهنة والنعمة المباركة بل الشهداء ، وهكذا ، فإذا كنت عاجزا عن أن أكون كاثوليكيا جيدا ، أصبح على أن أكون فنانا من نوع ما ، فكافحت ضد الحاسب الإنجليزي من . تنشئتي ، لكي أتعلم أن أفهم «فنان ما في الفن من قداسة خالص بالنسبة للبروتستانتي الإنجليزي لا يزيد «دائما عن كونه هواية ، فالإنجليزي لا يبني كتابا مثلما يبني جسرا ، وإنما يتركه يتراكم كوابل من الغش . أما قوة جويس وجبروته فكانا شيئا جديدا ، وكان إخلاصه الرهيب للفن بشكل ما ـ في عيون الأعلون سكسون ـ عملا باربريا ، غير نظيف ...

وحينما أصدر جويس روايته «يوليسيز Ulysses» ، سمعت على الفور وحطرت في كل مكان ، باستثناء باريس . فقد أكدت هذه الرواية ، «بالنسبة للبورجوازية ، التفاعل بين الفن والفذاوة . ولم يكن هناك ناشر بريطاني أو أمريكي على استعداد للمخاطرة بدخول السجن إذا «جمع» كلمات النص المحرم ، فكان لابد من نقدمها لناشر في دبلن لا يعرف الإنجليزية ، لكي يطبعها .

أحد جويس يوما واحدا من أيام دبلن ـ ١٦ يونية ١٩٠٤ ـ وراح يسجل ، تسجيلا كليالا رقيب عليه ، أفكار ثلاثة أشخاص ، ومشاعرهم ، وأحلامهم ، لايمثلون أهل دبلن تمثيلا كاملا حقيقيا .

ليوبولدبلوم ، مصمم الإعلانات اليهودي المجري الأصل ، يتناول طعام إفطاره ثم يذهب للمرحاض ، ويستريح بسبب حرعة المادة المسهلة التي كان قد تناولها مخلصة من «إمساك» الأيام السابقة . وعلى الشاطئ ، في وقت لاحق من اليوم ، يستثيره حسيا سطر فتاة يطير الهواء ذيل «ثوبها» ، وبينما تطلق الألعاب النارية في سوق ميروس الغريب أصواتا لطيفة وقرقعات بسيطة ، يجلد هو نفسه حتى الاستشناء ، وغريب نهاية الكتاب ، تحبض روحه ، مولي بلوم ...

إن جويس يكتب صورة الحياة كما رآها في أمامه . ولم يجد هذا سهلا ، فذلك أن الملتزمين من كل نوع وانجاه ، لم يرق لهم ما وصفوه بالغلظة وفلة الذوق ، كما أنهم لم يسعدوا أيضا بتمجيد جويس ، ذلك التمجيد الكوميدي ـ الملحمي للفئات الدنيا من الطبقة المتوسطة . لقد عد الشيوعيون رواية «يوليسيز» كتابا وحيما ، فأحزن ذلك جويس وأصابه بالكآبة ، وقال : «ليس هناك مخلوق في أي من كتبي يزيد قيمته على مائة من الجنيهات . ، لكن الاتهام بالرجعية ، وجه أيضا إلى قصيدة إليوت «الأرض الخراب» التي ظهرت في نفس العام الذي صدرت فيه «يوليسيز» . وقد كان للاتهام بالرجعية ، علاقة أكبر باستعراض المعرفة الواسعة التي لا تسلم مقاليدها بسهولة للذكاء وحده ، أكثر مما كان لذلك الاتهام من علاقة بموضوع الرواية ومادتها .

ولكن المعرفة الواسعة يسهل الحصول عليها ، فهي متاحة في المكتبات العامة ولا تكلف شيئا ، ومع ذلك ، فأمام العمال والطبقة المتوسطة لا يحتاجون إليها بشكل خاص ، فقد نظر إليها بوصفها شيئا لا لزوم له ، فرض على الرواية قسرا ، فالرواية (هكذا قالوا) ينبغي أن تكون «قراءة مريحة» . وليست «يوليسيز» قراءة مريحة . إن جويس يستعرض أقاصيص مرهفة من «الخيال باللغة الإنجليزية» ثم يفصل ـ مثلما يفصل صانع الحلي بين حثار اللين ومائه ، بين ما في مكونات اللغة الأصلية من عناصر لاتينية وعناصر نيوتونية . وهو بمحاكي ـ ساخرا شغوفا ـ كل كاتب من كتابها منذ «صامويل بيبز» حتى «توماس كارلايل» . وهو يحيل أحد فصول روايته إلى مرجع في علم اللاغة وهو يكتب فصلا آخر بحيث يصبح كما لو كان مقطوعة موسيقية «صوتية» ، صاوغة الاكترام بالأصول المرعية للكتابة . ولا يستخدم في الفصل الأخير أية علامات ترقيم . فإذا لم يستعرض واحدة من تلك الحيل المتعة ، فإنه يقدم مساحات ممتدة من التفكير «الحلم» والأحاسيس على حالتها الخام ، في شكل للمونولوج الداخلي ، الذي يمثل لدينا أسلوبا فنيا عرف باسم «تيار الوعي» .

في البداية ، أثار جويس غضب الناس ، لأنه كان يقصّ أسلوبه الثوري في طريق السرد القصصي لكي يعترض هذا السرد ويقطعه . أما الآن ، فإننا أكثر ميلا لأن نستمتع بالطريقة التي مجّد بها ـ من خلال الأسطورة والرمز ـ الناس العاديين ورفعهم إلى مستوى الأبطال المأساويين ، حتى ولو أدى هذا التمجيد إلى دفع أولئك العاديين من الناس نحو مسرح للكوميديا الموسيقية والاستعراضات الصاخبة ، وحلمهم يتصرفون بشكل يبعث على

التمكه بهم إن يوليسيز هومير الحقيق ، يواجه الصحرة الحائلة التي يقذفه بها عملاق ذو عين واحدة بأكل البشر . أما «ملوم» ، وهو يوليسيز الجديد ، فيواجه هجوم متعصب أيرلندي سكران لا يستطيع أن يبصر ما أمامه في خط مستقيم فيعجز عن إصابة ملوم بصندوق صغير من الصفيح . إن ملوم ، الذي نراه يهودا مسكينا ، موضوعا للسخرية كمبوث عبر مخدوع ، يصبح في النهاية ملكا في إيثاكا (كيوليسيز الحقيق الملحمي) الذي يقع في المنزل رقم «٧» في شارع إيكليز .

لقد غمر العالم جويس بإبداعه وتجاوزاته في «يوليسيز» ، ولكنه لم يصبح بعد مستعدا لأن يغفر له جنون رواية «يقظة فينيجان» . ومع ذلك فمن الصعب أن نتخيل أي كاتب آخر كان يستطيع أن يكتبها بعد بلوغه القصصي في داخل العمل الإنساني في حالة اليقظة . إن روايه «يوليسيز» تلمس ـ أحيانا ـ أطراف اليوم ، ولكنها لا تدخل أبدا مملكة اليوم الخفيفة . أما «يقظة فينيجان» فإنها ، بوضوح ، استعراض وتجسيد للعقل النائم .

لقد أمضى جويس سبعة عشر عاما في كتابتها ، موزعا بين العمليات الجراحية في عينيه وبين وعاية ابنته لها ، ولوسيا ، التي كان عقلها يهار بانتظام ، دون أن يلغي الكثير من التشجيع ، حتى من جانب «إزرا باوند» ، أحد كبار الكتاب الطليعيين . وكانت زوجته ـ مرارا ـ ترى أن عليه أن يؤلف كتابا لطيفا ، يستطيع الناس أن يقرؤوه ولكن كان لابد لـ «يقظة فينيجان» أن تكتب ، وكان جويس ، هو الرجل الوحيد ، المخلص أو المجنون بما يكفي لأن يكتبها .

إنها تحدثنا عن صاحب فندق صغير ، يعيش في بلدة «تشابليزود» الملاصقة لمدينة دبلن . ويبدو أن اسمه «بورتر Porter» ، وهي كلمة تعني «النواب أو الحمال» ، ولكن اسمه في الحلم يصبح مصري نفسه بن إيروبكسر Humphrey Chimpden Earwicker ، خازي أيرلندا ، اليهودي الدبلوماسي . ويتضمن اسمه الأول كلمة Hump ، التي تعني الغلب أو الحدبة على الظهر ، مشيرة إلى حمله إثم اشتهائه المحرم لابنته ، وهو يتأرجح في حديثه في أثناء الحلم الذي يعبر فيه عن إثمه ، فيتحول إلى صورة كلية عامة للإنسان الخاطئ . أما زوجته ، آن Ann ، فتصبح في الحلم «أنا ليفيا بلورابيل Anna Livia Plurabelle» ، فتحمل الإسم الذي يحملها الأم الرءوم الحميلة ، الخيرة ، التي تجمع الجميع في حضنها وهي أيضا النهر الأيرلندي الذي يروي دبلن ، «أنا ليبي Anna liffy» ، ثم تمتد لكي تصبح كل أنهار العالم . وعلى الأنهار تبنى المدن ، وبناء المدن هو رغبة الرجل ، لذلك يصبح إيروبكر هو نفسه «مبيجان» ، البناء العظيم ، ويصبح هو المدينة التي يبنيها ، وكل المدن الأخرى ، في حين تصبح «أنا ليبي بلورابيل» ، أو «أ . ل . ب» ، رمزا أيضا للحبل ، سرة الأرض ، لأنها أيضا «الأرض الأم» . واسمها إيزوبيل ، صورة جديدة لها وتكرار لها . وإيزوبيل أيضا ، موضوع اشتهاء أبيها ، الذكر الأبدي ورمز الذكورة في الكون كله .

وينجول ولداها التوأم ، كيفين وجيري ، في الحلم أيضا . الأول يصبح «شيم» ، أو قايل أو يعقوب أو هاملون ، أو بيرونوس ، أو الفديس جيمس حامي أيرلندا ، المفكر المخطط المعذب بأحلامه وطموحه ، نصف أبيه ونصف الرجل ونصف الذكورة ، والثاني يصبح شون ، أو هابيل ، أو ويلينجتون أو كاسيوس ، العملي المعقد العاشق المعشوق الضحية نصف أبيه الآخر ، الذي لا نسل له . ولكنهما سويا ، وس خلال تخريف اسمي بروتوس وكاسيوس إلى Casea Burrus ، يصبحان زيسدا وحسنا ، حفيدتان ، أو بحولان melamorphoses لشيء واحد .

الشخصيات تتحول هوياتها ، والمكان يتمدد ليشمل كل الأرض ، والزمان هو التاريخ كله ، وعم أنه يقال لنا إن «الحلم» يقع في العام ١١٣٢ ، الذي لا يدل على تاريخ محقيق ، ولكن الرقم نفسه دلالة هامة لأنه يتكون من رقم «١١» ، ورقم «٣٢» ، الرقم «١١» يدل على اللانهاية ، لأننا حينما نعد ١١ على أصابع اليدين ، نبدأ بداية جديدة من الإصبع الأول ، والرقم ٣٢ ، يشير إلى حقيقة أن الأحسام تسقط بمعدل الجاذبية الأرضية بسرعة متزايدة تعادل ٣٢ قدما في الثانية . فرقم السنة كلها يشير إلى عملية السقوط والبعث اللانهائية . أما القصة الكامنة في الرواية ، فلا نهاية ولا تنتهي أبدا ، وقد يقال إنها تستحضر التاريخ القصي والروحي للبشرية ـ من وجهة نظر عربية ـ باستخدام قصص التوراة ، وتراجم حياة أبرز الرجال والنساء في الحضارات العربية ، اليونانية ، والرومانية ، وفي إيطاليا عصر النهضة ، وانجلترا عصر عودة الملكية ، وفرنسا الثورية ، وإيرلندا ـ بالطبع ـ «الكلنية الكاثوليكية» . إن هذا التاريخ الأسطوري الديني التاريخي يتم «إبصاحه» على لسان المفكر المستخلص من فلسفة التأويح (فيكو أساسا) ، وعلم النفس التحليلي (يونج أولا ثم فرويد) ، والفلسفة العقلية (كانط) والفلسفة التأملية (شوبنهاور) ، والتأمل التاريخي (الحسي acist) والسياسي (شجلر) .. إلخ .. ولكن الرؤية الشاملة ، أو الحلم الذي امتزجت فيه كل هذه العناصر وأضحت ، واللغة المبتكرة لصياغة هذا الحلم وغلفه ، كانا من صنع جويس وحده .

ومن الصعب جدا أن أتخيل أن دبلن لن تحتفل بذكرى ميلاد جويس إلا مرة واحدة ، ومن الصعب أن أتخيل ألا تحتفل دبلن بذكراه في أي يوم من أي سنة ، لأن جويس خلق دبلن نفسها ، مثلما خلق «إيروبكر ـ فينيجان» ، لقد حولها إلى مكان أسطوري ، مثلما حول دانتي الجحيم والمطهر (الأعراف) والفردوس مجتمعين ، ولكنه في نفس الوقت ، أكد ، مادينها ، وحسيتها ، ومنح شوارعها وحاناتها وكنائسها طابع الحقيقة الواقعية المتصلة الاتساع ..

تبدأ «يوليسيز» في «بناية مارتيللو» التي ما تزال قائمة للآن . ويمكننا أن نراجع «أوديسية» ملوم في شوارع دبلن على خريطة للمدينة ، وأن نحدد توقيت تحركاته بساعة ضبط . بل إن «يقظة فينيجان» تجري كلها في أماكن محددة من دبلن ، رغم أن «المكان» كله في الرواية ، لا حدود له .

ولا يقابل صلابة المكان عند جويس سوى صلابة الشخصية . إن بروبولديلوم شخصية ثلاثية الأبعاد للدرجة يستحيل معها أن نتم معالمه مهما كانت قوة التحليل اللغوية التي يستخدمها مخالفه . وتردد أصوات لغات إيروبكر موضوع على طول متاهات حلمه اللانهائية ..

ذلك أننا نكتشف عند جيمس جويس ، اهتماما متعمقا بالحقيقة الإنسانية ، يزيد كثيرا على ما قد نلمسه من عراقة لغوية تشارك ـ في النهاية ـ في كشف تلك الحقيقة ، فلغة جويس تلقي مراسيها دائما على مراجعها الثابتة ، ولكنها تخلق لنفسها في الوقت ذاته ، استقلالا «ميلوديا melodic» ، يذكرنا بأن جويس كان صاحب صوت «تينور Tenor» كان يستطيع به ، لو أنه تمسك بالغناء الأوبرالي ، أن يصوف مؤدين أوبراليين كثيرين .

أما الرجل نفسه ، الواضح الأعماق ، المولع بالمشرب ، والمتي ، الصامت في مكر ، المحب للصحبة ، والمخلص لعائلته ، والمفتقر إلى ما يمكن وصفه بحسن الذوق ، والخيال الطويل ، الرشيق الحركة ، نصف الأعمى ، والذي مات قبل الأوان في التاسعة والخمسين ، فإنه يواصل الحياة في حكايات الكثيرين عنه وكتاباتهم عن أعماله أما جوهر شخصيته ـ العربة الشاذة رغم تقليديتها ـ فقد احتواه هو تماما في أعماله . هناك تجد الشعالاته الخفيفة : الاستفزاز الاجتماعي الذي يجد أفضل تعبير عنه في الأسرة المنتمية إلى الطبقة الدنيا من الطبقة المتوسطة ، ثم اللغة ، بوصفها أسمى إنجاز لحقف الإنسان .. كانوا يريدونه ، في طفولته ، أن يصبح كاهنا يسوعيا ، ولكنه أقام لنفسه كنيسة خاصة به لاهوت شارع ليكلوه كتبه ذات طبيعة اعترافية ، لا تترك أي خطيئة ، ولكنها لا تفعل أية أعذار . كان هدفه الطفيفي ، الشبيه بتناول القربان ، هو تحويل الخبز العادي إلى جمال ، هو ما عرفه توماس الأكويني بأنه «نمتع ومسيح» ..

إنه يذكرنا بأن الحياة كوميديا إلهية مقدسة ، وأن الأدب مكافأة ساحرة ، وعمل جاد ...

٢ الدوريات الفرنسية

□ حامد طاهر

حوار مع جارسيا ماركيز

كان ظهور الرواية السادسة Chronique d'une mort annoncee«تاريخ موت معلن عنه» لكاتب كولومبيا الشهير جارسيا ماركيز حدثا مهما ـ إن لم يكن فريدا ـ فى مجال النشر العالمى ، فقد طبع منها فى بلد الكاتب نصف أكثر من مليون نسخة ، وفى كل من الأرجنتين وأسبانيا مليون نسخة أخرى ، أى أن ماطبع منها ـ فى وقت واحد ـ جاوز المليونين . وهذا حدث لامثيل له فى تاريخ النشر الأدبى حتى عصرنا الحاضر . كذلك فإنه لم يمض على صدور الرواية باللغة الأسبانية التى يكتب بها ماركيز أكثر من ستة أشهر حتى كانت قد ترجمت إلى اثنتين وثلاثين لغة فى العالم .

وقد خصصت «المجلة الأدبية»

Magazine Littéraire

الفرنسية فى عددها رقم ١٧٨ (نوفمبر ١٩٨١) ملفا كاملا عن ماركيز يبدو للناسبة ، تتناول مختلف الجوانب فى أعمال الكاتب ، مع الاهتمام على وجه الخصوص بموضوعى «الموت والعنف» اللذين يسيطران على إنتاجه ، كما نشر فيه بعض كتاباته الصحفية والنقدية الأخرى ، بالإضافة إلى أكثر من «مقابلة» أجراها معه بعض الصحفيين .

ومن أهم ما يحتوى عليه الملف بيليوجرافيا بأعمال الكاتب ، التى نقلت إلى اللغة الفرنسية . وسوف نكتفى ـ هنا ـ بترجمة عناوينها :

ـ مائة سنة من الوحدة .
ـ خريف البطريرك .
ـ القصة الرهيبة والحزينة لايريديرا الساذجة ، رجدتها الشيطانة
ـ جنازة الخدم
ـ قصة غرق
ـ لا عطاب للكولونيل
ـ تاريخ موت معلن عنه ـ وهى الرواية التى قال عنها ماركيز .

«إنها أفضل رواياتى ، لأنها هى التى استطعت أن أسيطر عليها أكثر من أية رواية أخرى» . وعندما سأله الصحفى الذى أجرى معه حوارا شائقا حول هذا الموضوع :

ـ ألبس من المجازفة ـ بعد نجاح رواية «مائة سنة من الوحدة» ـ تصريحك بأن هذه الرواية «تاريخ موت معلن عنه» هى أفضل رواياتك ؟

أجاب ماركيز قائلا :

ـ إننا نعتقد دائما أن أحسن كتاب هو آخر ماكتبناه ، لكنى أعتقد أن هذه الرواية «تاريخ موت معلن عنه» هى أحسن مؤلفاتى ، تمنى أننى نجحت فى أن أصنع فيها ماأودته على وجه الدقة . إن الروايات ، وهى تتحدث طريقها ، نريد أن تفلت من أيدى الكتاب ، لكن الشخصيات ماتلبث أن تشكل بنفسها حياتها الخاصة ، وينتهى بها الأمر إلى صنع مايبدو لها حسنا . وبالنسبة لى ، لم تكن لى سيطرة شبه مطلقة على أى رواية مثلما حدث لى فى هذه الرواية . ويحتمل أن يكون ذلك راجعا إلى موضوعها وحجمها ، فالموضوع صادم للغاية ، وهو ينص تقريبا على عرار الرواية البوليسية . أما بالنسبة إلى الحجم فهذه الرواية قصيرة جدا . وأنا راض كل الرضا عن النتيجة . وأعتقد أن أحسن رواياتى السابقة كانت هى «لاعطاب للكولونيل» ، ربما «مائة سنة من الوحدة» ، وقد قلت هذا الرأى كثيرا جدا . أما الآن فأعتقد أن أحسن رواياتى هى هذه («تاريخ موت معلن عنه») .

س ـ هل تعتقد أن النقد سيوافقك على ذلك ؟

ماركيز ـ بالنسبة للنقد . لا أعرف . أما القراء ، فبدون أدنى شك .

س ـ كيف ولدت رواية «تاريخ موت معلن عنه» ؟

ماركيز ـ إن هذه الرواية ترجع إلى ثلاثين سنة ماضية وكانت نقطة البداية واقعية . حادثة قتل فى إحدى قرى كولومبيا . وكنت قريبا جدا من شخصيات المأساة فى اللحظة التى أردت فيها أن أكتب بعض القصص . لكننى لم أكن قد نشرت بعد أولى رواياتى . وقد قدرت فى الحال أنه قد وضع تحت يدى مادة هائلة للغاية ، لكن أمى طلبت إلى ألا أكتب هذه الرواية مادام بعض أبطالها على قيد الحياة ـ واستشهدت فى بأسمائهم . وقد عدلت عن المشروع ، وظننت حينئذ أن المأساة قد انتهت ، لكننا استمرت فى التطور ، وحدثت بعدها أمور ولو أننى كنت قد كتبت ساعتها . لاحتفظت الرواية كثيرا من العناصر الأساسية ، التى نجعل ـ بصورة أفضل ـ على فهم القصة .

س ـ متى قررت أن تكتبها ؟

ماركيز ـ منذ خمس سنوات ، عقب الانتهاء من رواية «خريف البطريرك» ، عندما تؤرق أطفال الرواية ، الذين استشهدت أمى بأسمائهم . وقد طلبت منى ذلك لأنها اعتقدت حينئذ أننى سوف أكتب

«ريبورتاجا» عن الحادثة . والمهم الآن هو أن نرى أن الرواية التي تتحدث عن هذا الواقع ، لاعلاقة لها به .

س ـ هل هناك بعض التكتيك الصحفي في هذه الرواية ؟

ماركيز ـ لقد استخدمت تكنيك الريبورتاج ، لكن في الرواية ، لايبقى من المأساة نفسها ، أو من الشخصيات ، سوى نقطة البداية : البناء ، إن الشخصيات لاتحمل أسماءها الحقيقية ، والوصف لايتطابق مع المكان . لقد تحول كل شئ بطريقة شاعرية . الوحيدون الذين ظلوا كما هم ، هم أفراد أسرتي ، بعد أن سمحوا لي بأن أفعل ذلك بالنسبة إليهم .

س ـ من الطبيعي أنه سوف يمكن التعرف على شخصيات جنيفية من الرواية ، لكن ما يهمني ـ ويجب ، في رأيي ، أن يهم النقاد ـ إنما هو المقارنة بين الواقع والعمل الأدبي .

س ـ ألا تسمح الرواية هكذا بتطبيق لعبة الموازير (من يتعلق عليه هذا؟) ؟

ماركيز ـ لقد حدث هذا حقا ، فقد ظهرت الرواية يوم الاثنين الماضي ، ونشرت محلة من بوجوتا وبيوريتاجا حول المكان الذي رقصت فيه أحداثها ، مع صور فوتوغرافية ، قبل إنها لأبطالها .

ومن الناحية الصحفية ، فاتت الجريدة في رأيي بعمل ممتاز ، لكن الرائع هو أن المأساة التي رواها الشهود مختلفة كل الاختلاف عن روايتي . وكلمة «كل الاختلاف» ليست هي الكلمة المعادلة على وجه الدقة لما أريده . إن نقطة البداية واحدة ، لكن التطور مختلف . إنني أزعم أن مأساة كتابي أحسن ، فهي أكثر نوعيا ، وأسلوب بناء .

س ـ في لقاء سابق معك ، قلت إن العنف هو الموضوع الرئيسي لهذه الرواية ؟

ماركيز ـ لا أتذكر أني قلت هذا ، لكني أعتقد أن العنف ظاهر في كل رواياتي . إن العنف ـ في أمريكا اللاتينية ، وخصوصا في كولومبيا ـ يعد ظاهرة ملازمة لتاريخها كله ، وهو «شئ» أتانا من أسبانيا . العنف هو «القابلة» التي تولد تاريخنا !

س ـ توقفت عن النشر لأسباب سياسية ، ثم عدت تنشر لأسباب ذاتية ، فما الدور الذي يجب أن يقوم به كاتب أمريكا اللاتينية ؟

ماركيز ـ أول واجب ثوري للكاتب هو أن يكتب جيدا ، أن ينتج أدبا يسهم في البحث عن هويتنا . إن ما يحدث في أمريكا اللاتينية دفين للغاية ، ونحن ـ الكتاب ـ لايمكننا أن نقنع بالكتابة ، لأننا نجد أنفسنا نتحول نحولا بالغ السرعة إلى الصراع ، حتى دون أن نريد ، بل لأن أحدا جاء في بساطة بطرق بابنا ، وسألنا معروفا !

س ـ كيف يعبر خارج رواية ، ذات طابع أمريكي محلي جدا ، عن قارئك أخرى ؟

ماركيز ـ إنه يعود إلى أنني لم أخدع في هذا التصوير للواقع . وأنا أفسر الواقع الأمريكي ـ اللاتيني بكثير من الإخلاص الذي يمس القلوب في أي مكان . وقد تسلمت رسالة من امرأة فرنسية ألمانية ، قرأت كتبي المترجمة ، وتقول فيها إن القصة التي أرويها هي قصة قريتها . وهذه هي المشاركة التي لأأفهمها .

س ـ مواقفك الثورية لم تمنعك من إقامة علاقات مع البرجوازية العالمية في بلادك ؟

ماركيز ـ إن لي أصدقاء من كل الطبقات الاجتماعية ، وهذا هو السبب في أنني معرض للهجوم ، لأنني البساو فحسب ، بل من الأقلية الحاكمة كذلك . وأعتقد أن هذه العلاقات لايمكن أن تستمر بلا نهاية ، كما تنتهي الظروف بالانقطاع ، لكن هذه اللحظة ، في كولومبيا ، لم تأت بعد .. في شيلي ، حدث هذا في المرحلة الأخيرة من حكومة الليندي . وباطونيرودا ، الذي كان يشيي كثيرا في إقامة الصداقات ، حيث كان ذلك ممكنا ، قد ندم على ذلك . وأنا أتذكر أنه عندما كان في باريس ، عرض تحليه تقرير عن الحالة الداخلية في شيلي ، استطاع أن ينتزع منه هذا التعليق : «أية خسارة ! لم يعد يمكن تناول الطعام مع هؤلاء الرجعيين ، مع أنهم كانوا مهذبين جدا !!» .

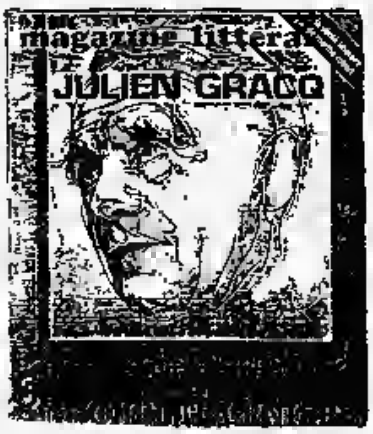
س ـ صورتك في حياتك الشخصية تتعارض عالميا مع مواقفك الإيديولوجية ؟

ماركيز ـ إننا نحاول أن نقوم بالثورة لكي يعيش كل الناس حياة أفضل . ولأسباب شخصية ، وعرفت الآن كل مزايا البرجوازية عندما تكون الطبقة الحاكمة ، وأعتقد أنه ليس لدينا الحق في هذه المزايا ، فقد اعتصبناها ، وهي من حق الجميع . ليس هناك أدنى سبب لكي أتنازل عن هذه المزايا ، إنني أحب اللحم الجيد ، والخمر الجيدة ، وأحب السفر بصورة مريحة . ومن أجل هذا كله ، يجب أن تقوم الثورة ، لكي يعيش الناس كلهم كما يجلو لهم .

حوار مع ميشيل تورنييه

ما الأدب ؟ وما علاقته بالفلسفة ؟ وما قيمة الكتاب ؟ وكيف يشارك القارئ في صنعه ؟

هذه هي الأسئلة التي تعود لتشغل الجو الثقافي في فرنسا حاليا . وها نحن أولاء نلتقي بثلاثة كتب ، تصدر تقريبا في وقت واحد ، وتدور حول تلك الموضوعات ، لكنها تتناولها بالطبع من وجهة نظر حديثة . وإذن فليس المقصود هنا تحديد مفهوم الأدب عموما ، بل تقديم وجهة نظر العصر الذي نعيش فيه في هذا المفهوم



لقد نشر جوليان جريك كتابه en lisant, en écrivant قارئاً وكاتبا ، كما نشر مارت روبير La Vérité Littéraire الحقيقة الأدبية ، وأخيرا نشر ميشيل تورنييه Le Vol du Vampire: طيران الخامة .

وفي حوار أجرته مجلة Magazine Littéraire الفرنسية ، مع ميشيل تورنييه دار الحديث حول عدد من المسائل الأدبية المهمة ، وفي مقدمتها هذا السؤال :

س . ما الأدب ؟

تورنييه ـ إن هذا يذكرني مباشرة بسارتر

س لكن إذا كان سارتر ، منذ أربعين سنة ، قد طرح السؤال ، وأجاب عنه الإجابة التي نعرفها جميعا (الأدب التزام) ، فإن هذا السؤال يعود ليطرح نفسه من جديد ، متطلبا إجابات مختلفة كل الاختلاف . فمثلا يقول سارتر إن الناثر يستخدم كلمات ، وهذا ينعدم نظرية في اللغة تحتزلها إلى درجة عالية من الصفاء . أما الآن فلا أحد من الكتاب يراهن على ذلك

تورنييه ـ الكلمات تامة ، بدوحات مختلفة ، للأحاسيس الأدبية التي نستخدم فيها ، فالصيغة الرياضية تمثل أقصى درجة من استعباد الكلمة ، والتحكم فيها ، ثم ـ في تدرج مأمول ـ تأتي العلوم ، وعلوم الحياة ، ثم التاريخ ، ثم التراجم الروائية ، ثم الرواية ، وأخيرا تتناقص درجة استعباد الكلمة إلى أدنى حد في الشعر .

في النغمة ، لا توجد الكلمة من الناحية العملية ، وهي لا تخرج عن أنها مجرد أداة طيّعة ، مثل القماز في اليد . أما في القاعدة ، فالكلمة تمثل دائرة

ومن ناحية أخرى فإن هذا التدرج تؤكده عملية الترجمة . فبالنسبة إلى الصيغة الرياضية ، تتلاشى مشكلات الترجمة نهائيا ، في حين تتضخم هذه المشكلات في الشعر إلى حد استحالة القضاء عليها . والدليل على ذلك أنه من الممكن كتابة قصيدتين ، في لغتين مختلفتين ، حول موضوع واحد ، لكنا لا نمكن أن نترجم بدقة قصيدة واحدة !

في النثر ، تجد ما تأكيد كل الدوجات : فالنثر قد يكون . أولا يكون ، شعريا ، والكلمات قد تكون ، أولا تكون ، لزجة ، لثيقة ، جوهرية . أما بالنسبة إلى سارتر ، فقد قلت عنه في كتابي إنه لا يخرج شيئا على مستوى اللغة ، يقنع باستعارة النثر الروائي الذي قدمه له كل من زولا ، وموباسان ، وفلوبير ، وطرك ، هذا في حين نجد أمثال بروست و ميلين يجرهان حقيقة على مستوى اللغة

س : لهذا السبب كنت تقول إن بروست و ميلين أعظم روائيي القرن العشرين ؟

تورنييه ـ في الواقع ، لا مجال للشك في ذلك . إنهما أعظم من سارتر .

س : يبدو في أنك تنسى جينيه Genet

تورنييه ـ هذا حق . إن جينيه من جبل سارتر ، وهو حالة مواتية ، وعلاقاته بسارتر لم تكن بسيطة

س : لكن ألا يبدو غريبا أن نلاحظ أن سارتر عندما دافع عن اللغة ، قد اهتم بكتاب خانت عهم نهائيا تلك الطريقة ، مثل مالارميه ، ورامبو ، وفلوبير ؟

تورنييه ـ لأن هؤلاء الكتاب يثيرون له مشكلات . وفي الوقت الذي أمكن به الاعتقاد بأن سارتر سوف يزداد اهتمامه بروسّا فإنه لم يكتب عنه حرفا واحدا !

س : نتحدث على كتابك عنوان Le Vol du Vampire طيران الخفاش ، فلماذا ؟

تورنييه ـ إنه عنوان المقال الأول في الكتاب . وهو عبارة عن تأملات حول القراءة . وفي رأيي أن نشر كتاب يعني إطلاق الخفاش في الفضاء . والكتب عبارة عن صبور ، صامتة ، نارقة ، حائمة ، تنهم على وجهها في الزحام ، باحثة بكل همة عن كائن من لحم ودم ، لكي تحط عليه ، وتنتعش من حرارته وحياته ، وهذا هو القارئ ! ومادام الكتاب غير مقروء ، فإنه يعد غير موجود ، أو هو موجود ـ على تقدير ـ نصف وجود ، أو هو موجود «لغو» ، شأنه شأن لحن موسيقي لم يعزف ..

س : ومثل لوحة لم ينظر إليها أحد ؟

تورنييه ـ لا ، فاللوحة التي لم ينظر إليها أحد ، يمكن مع ذلك أن تمنح عليها عينُ عابر ، أو طائر عابر .. أما الكتاب الذي لم يقرأ ، فإنه يظل كتابا لم يقرأ . إن الأمر هنا يتعلق بشيء حميمي .

كذلك فإن العمل يولد عندما يُقرأ الكتاب وليس هذا العمل إلا خليطا منهما من كتاب مكتوب ، أي من إرادة المؤلف ، ومن عمليات القارئ ، واستنباطاته ، ومذاقاته ، ومن كل أساس عقلي وشعوري لدى القارئ . وهناك دائما لكل كتاب مؤلفان هذا الذي يكتبه ، وذلك الذي يقرؤه !

وهكذا يمكننا إقامة تدرج في النقود . لأني أعتقد أن مثل هذا التدرج ماثل فيما . وأنا أطلق صفة العظمة على الفن الذي يتطلب من المتلقي حاسما مهما من الإبداع . وأسمي فنا مثل فن السينما ، الذي يحصر المتلقي في نطاق ضيق من السلبية المطلقة ، وبصمة في الظلام ، وبنوعه تدريبا ممتازا لكي يلقمه صورا ، وقصة ليس له فيها أي نصيب من الإبداع ـ أسميه فنا هزيلا .

لقد أفرعني دائما سلبية المشاهد في السينما . ونرى فيها أشنع ومرعى مشهد «الغرفالة» الميكانيكية الشهير ، حيث البطل مشدود في قبضتين يوم بالعمود ، وجالس في مقعد ، وهو مضطر إلى أن يشاهد الفيلم ، مع ملفقط (ملقاط) طبي لكي تحتفظ عينيه مفتوحتين ، وعرضة تقوم بانتظام بترطيب قرنية عينه ، وذلك لأنها ـ نتيجة لعدم إغماض الجفون ـ تجف بدون تعويض !!

وفي المقابل لذلك هناك قارئ القصيدة . وها أنعش مع بول فاليري الذي قال . إن الإلهام ليس هو الحالة التي يكون فيها الشاعر الذي يكتب (نصوصاً روائية) ، لكنها الحالة التي يأمل الشاعر أن يصح فيها قارئه وحينئذ يكون المُلْهَم هو ذلك الإنسان الذي سوف يقرأ القصيدة ، لأنه في الحقيقة يحتاج إلى إلهامه ، حتى تصح القصيدة كما هي عليه في الواقع

وقد يتسع نصيب الإبداع لدى القارئ ، حتى ليجاوز أحيانا إبداع المؤلف نفسه

وهناك مثال مدهش يقدمه لنا بيريبس Bérénice في بيته الشعري الشهير : «في الشرق الصحراوي ، ما أشد سأمي !» . فبالنسبة إلى معاصري راسين ، لم يكن هذا البيت المعبر والصدى اللذان له الآن لديهما . وحتى بالنسبة إلى راسين نفسه ، فإننا لا نعرف كثيرا ماذا يعني الشرق لديه . لكننا نعرف ماذا يعنيه بالنسبة إلينا نحن ، وكيف أنه قد وصل إلينا عن طريق الرومانتيكية . كذلك «الصحراء» ، بالنسبة إلى راسين ومعاصريه ، ربما كانت هي وادي شيفريز Chevreuse ، وليس هذا أدنى صلة بالصحراء Sahara التي نوجد في الشمال الأفريقي ، والتي نتصورها الآن . أما «السأم» ، فلا شك في أنه يعني لدى راسين الحزن الصيف ، ولم يكن بالتأكيد هو ذلك الكآبة ، ولا ذلك النوع من القراع الذي نوحي به الصحراء . والنتيجة أنه لا يوجد في ذهن راسين بالتحديد شيء مما يعنيه لدينا بيت بيريبس «في الشرق الصحراوي ، ما أشد سأمي !» .

س : لكن بقي البيت الشعري ؟

تورنييه ـ البيت الشعري ، نحن الذين نصنعه

س : ستنقل الآن إلى كاتب ، تشعر به في كتاباتك ، دون أن تكون قد خصصت له فصلا معينا ، هو كوكتو Cocteau

تورنييه ـ إني أبتعد عن كوكتو لعدة أسباب : فهو مثل كل شيء شاعر ، وليست أنا كذلك وحانته الباريسي ، الذي يجعله في قلب المعاصرة دائما ، يرضي كثيرا . وأخيرا فإن تصوره للحس عربيب علي كل العراقة . لكني ، مع ذلك ، لا أحفظ لكاتب آخر من الاستشهادات مثلما أحفظ لكوكتو

حدث في عدة مرات ، في أثناء الندوات التي أعقدها في المدارس ، أن أجبت عن السؤال التقليدي ، الذي يطرحه التلاميذ : «ماذا يوجد في الحقيقة في كتاباتك ؟» ، ـ باستعارة عبارة كوكتو التي يقول فيها . «أنا كاذبة ، تقول دائما الحقيقة» . وهذه في رأيي ـ عبارة يمكن أن تنقضي حياة مفكر بكاملها في فهمها ، وهي ـ في نفس الوقت ـ أفضل إجابة عن سؤال التلاميذ !

لكن ما يدهشني حقا هو القرابة الشديدة بين كوكتو ، وأوسكار وايلد : نفس العقلية تقريبا ، وربما كانت أكثر دفة لدى كوكتو . عندما يقول أوسكار وايلد : «احذروا من الجريمة ، لأنها تؤدي بسهولة إلى السرقة ، وبين السرقة والنقاق لا توجد إلا خطوة واحدة !!» ، أو يطرح نظرياته حول الطبيعة التي تحاكي الفن ـ فإنه يكون قريبا جدا من كوكتو ، لكنه لا يبلغ بعض الضخم التي توصل إليها هذا الأخير ، الذي سئل عما يمكن أن يحمله من منزله ، إذا شبت به النار ، فكانت إجابته «النار !!» .

س : يبدو أن هناك فطبين يتجاذبان تفكيرك : حوض البحر المتوسط ، وألمانيا

تورنييه ـ ليس حوض البحر المتوسط كله ، بل الصحراء ، والشمال الأفريقي فقط . إني لا أنتسب كثيرا لمنطقة البحر المتوسط . وعندي أن البحر هو الضغط ، وبصفة خاصة ، أقصى حالات الحزن . في

كتابي الجاري Les Météores كنت صعبة عن الحبر . حاولت فيها أن أقرب كثيرا من لغة الشعر . بأن أعطي الكلمات وزنها . وكثافتها . وتركيزها وقد علمت ـ وأنا أحرر ذلك ـ أن هذه الصعبة قد استخدمها مدرسو اللغة في دروس الإملاء للتلاميذ في المدارس . لقد سمع هذا كثيرا ، وذكرني ، في نفس الوقت ، بما قاله والد مارسيل بانيول M. Pagnol ، وكان مدرسا في مدرسة ابتدائية : «أفلاطون فرانس أي كانت عظيم ! إن كل صعبة مما كتبه تصلح إملاء ، إ!»

البحر ، هو الجزر ، الامتداد العظيم للرمل المبلل ، والأعشاب التي يقذفها على الشاطئ ، والصخور الباقية من ماء ، والانعكاسات ، والقمر ، البحر الأبيض المتوسط طبعا إلا بركة صغيرة عفرد لاسجيء !

لكن هذه الصحراء

س ومع ذلك ، فالصحراء هي عكس البحر المتوسط ، هو الصعبة

تورنييه ـ لكنها أيضا الحنوب إن لدي مشروع رواية عن عامل مهاجر ، يرحل من واحة في الجنوب ، وليس من وهران ولا من الجزائر .

ومن ناحية أخرى ، فإن الصحراء ليست إلا اختراعا من جانب البيولوجيا الفرنسية الأصيلة . وأكاد أقول إن الجزائريين والموريتانيين لا يعرفون ما الصحراء ، بل إنها بالنسبة إليهم ليست سوى العدم ، والفراغ . لكنها بالنسبة إلى الفرنسيين تمثل كل الكتاب الذين تحدثوا عنها ، وحرث أحداث ورواياتهم وأعمالهم العميقة إلى العمق ، وأنا أيضا أحمل في نفسي صحراء !

س : لماذا ؟

تورنييه ـ بحوي كتابي «طيران الهامة» في أكثر من ربعه ، إن لم يكن في نصفه ، على نصوص تتعلق بألمانيا . ألمانيا هي نقاضي ، وخاصة الجانب الفلسفي منها قبل الجانب الأدبي . لقد كانت الفلسفة هي الدليل إلى ألمانيا . ثم وصلت بعد ذلك متأخرا إلى الأدب الألماني . حيث قرأت نوفاليس ، وكلايست ، ونوعاس مان ، بعض ملحمة

وقد عدت في كتابي ، أستاذي في مرحلة الفرنسة الثانوية ، موريس دي جاندياك ، الذي درس لي الفلسفة ، وكذلك الأدب . وهو الذي علمني أن عبي الفيلسوف التي تقرأ الأدب أحيي من نظرات أساتذة الأدب الذين لا يعرفون الفلسفة لذلك عندما انتقلت في العام التالي إلى جامعة السوربون ، لم أتحمل كثيرا أن أتابع محاضراتهم المرعبة .

س : قد يكون السبب في هذا أنه في كل مكان ، كما في فرنسا ، يعنى المشغلون بالأدب من التعرض كثيرا للافكار ؟

تورنييه ـ لكني سأعطيك مثالا تفكرني في هذا الصدد ، حضرت درسا في الأدب عن أظفريد دي موسيه ، واستشهد الأستاذ بأبياته :

Dans Venise la rouge
Sous un bateau qui bouge

في فينيسيا ، اللون الأحمر
تحت قارب يتحرك

ثم راح الأستاذ يستعرض معظم قصائد الشاعر ، محاولا البحث عن قافية تنتهي بـ ouge ـ وكنت شاهدتها في الثامنة عشرة من عمري ، ولم أصدق أذني .

لكن إلى جانب ذلك ، كانت هناك محاضرات حول كيركجارد ، وكافكا ، وسارتر .. سارتر الذي بعد أروع مثال للفيلسوف الذي كتب الأدب . وقد كان هذا ـ كما نرى ـ مثيرا مختلفا عن القافية ouge ـ !!

أتمنى في كتابي «طيران الهامة» أن يشعر القارئ بعض الفيلسوف كذلك . هناك مثلا فصل عن كانط ، Kant وإذا سألت عن أفضل فصول الكتاب لقلت إنه هو هذا الفصل . ومع أنه عن الفلسفة ، فإنه يستطيع أن يُعلم أولئك الذين يقرأون الأدب ويحبونه . ألا يعد التناقض الرياضي للجميل Beau والرائع Sublime ضروريا لفهم الأدب ؟! تلك أدوات أساسية لا غنى عنها أبدا وعندما يقول كانط «إني أطلق الرائع على ما هو عظيم ، بصورة مطلقة ، كبير» فتلك حقيقة عصرية ، لأنها دائما متعاصفة ، حيث أي كبير جدا أمرا سيئا ، لأن الشيء الكبير بصورة مطلقة متناقض في الأشكال والصور . فالعاصفة رائعة ، والصحراء رائعة ، والسماء المرصعة بالنجوم رائعة وكل هذه الأشياء كبيرة

ومرة أخرى ، ألستما هما معجبين عن القافية التي تنتهي بـ ouge ـ !!

س . للأساف هي أن جزءا من النقد الأدبي عاد إلى عبر مهم إلا بالقافية ouge ـ .

تورنييه ـ بكل أسف . ومع ذلك ، فربما استخلص هؤلاء النقاد شيئا من تلك القافية أما عندما لا يستخلصون شيئا ، فسوف يكون أمرهم مدعاة للسخرية

س ما هيا بتعلق بألمانيا . لقد قمت بعمل موضوع عن النصوص حول الأديب الألماني كلايست وانتحاره ، مع هيريت ، وربما لا توجد معلومات مماثلة في أي نص آخر حول كلايست .

تورنييه ـ أليس هذا طبيا ؟ لا يوجد سطر واحد من عندي . ولم أجد الرغبة في كتابة مثل هذا السطر إنني أمتلك مجلدين باللغة الألمانية يتضمنان إنتاج كلايست ووثائق حوله . وقد اخترت ، وركبت ، وترجمت عددا من نصوصها كذلك عدت ذهبت إلى ألمانيا ، لزيارة قبر كلايست .

كان كلايست مسحورا كبيرا . وقد قيل إنه كان عاجزا من الناحية الجنسية . وقد يكون هذا محتملا . لكنه لا يهم كثيرا . المؤكد أنه توصل إلى فكرة أن الطريق الوحيد لمواسة الحس مع امرأة هو أن يقتل نفسه معها . وأن يرغدا معا في نعش واحد . وهذا هو سبب الاعتراف ؟ !

س إذا سألتك ـ بعد أن عرف سارتر الأدب بأنه الترام ـ كيف تعرفه أنت ، فإذا تقول ؟ ألا يكون هذا نوعا من النقاش حول ماهو أساسي ، وما هو فرعي ؟

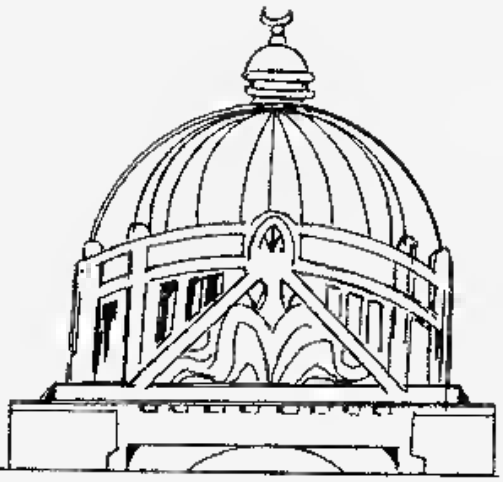
تورنييه ـ ربما . لكن في تصوري أن الأدب «درس في إيجابة الحياة» . تصور معي إنسانا مثقفا يزور فينيسيا وهو يحمل معه كل الذكريات الأدبية التي تستدعيها وتثيرها في نفسه تلك المدينة ـ ألا يكون هذا شيئا مختلفا كل الاختلاف عن إنسان آخر يزورها دون أن يكون معه شيء من ذلك ؟!

كذلك فإن عملية التطابق بين كائن ثراء في الحياة اليومية ، وشخصية روائية مماثلة ـ يمكن أن تساعدك كثيرا على فهم ذلك الكائن

إن الأدب يعيد تشكيل الحياة اليومية . وهذا هو تعريف الحكمة والحكمة ضرب من المعرفة يتعامل في حياة كل يوم ، وكل الناس . وكل الأماكن .

ولست أفهم مطلقا أن إنسانا عاش حياته على نحو مركز ـ طريق تأمله الداخلي في الأدب ، وفي الروائع العبقرية ـ لا تمتلك حياة حميمة !

وأخيرا فإن القراءة تثير ماهو يومي le quotidien



الرسائل الجامعية

أثر التحولات الاجتماعية في الرواية الحديثة في سوريا

ما العلاقة بين الأديب والمجتمع ؟

وما معنى العبارة التي تقول إن الأدب تعبير عن المجتمع ؟ . وهل الأدب في أي زمان ومكان مرآة صادقة تنقل تحولات المجتمع نقلا حرفيا .. ؟

يقول أحد الكتاب « إن لعالم الأدباء أثرا في التأثير و تأثر بين الأديب ومجتمعه في إنتاجه الأدبي . لكن الكاتب لا يملك إلا أن يعبر عن تجربته وفهمه العام للحياة . فالأديب حين يتأثر بالمجتمع يتخذ لنفسه دائما موقفا فكريا من مجتمعه . ومن هنا فقط تأتي الفرصة لأن يقول إن الأديب مؤثر في مجتمعه » به يعيش في مجتمعه . ولكنه لا يتبع أدبه إلا في الحالة التي يستقل فيها ذاته عن هذا المجتمع . فيحدد موقفا فكريا خاصا به .

والمقصود بالاجتماعي للعمل الأدبي ـ بهذا المعنى ـ ليس هو الحقيقة من واقع الحياة في المجتمع . بل من موقف الأديب الفكري من الحياة في هذا المجتمع . فالعمل الأدبي ذو المضمون الاجتماعي هو العمل الذي يضيف إلى مجموعة القيم الخاصة قيمة جديدة قد تنفيها أو تعدل منها . وهنا يأتي الحديث عن أثر الأدب في المجتمع . فهو ما يقدم إليه من قيم جديدة يساعد على تغيير شكله ..؟

والرسالة موضوع العرض في هذا العدد تحاول دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع . لكن صاحبها يقطر إلى الأدب برصفه أحد « إفرازات » المجتمع . أو على حد تعبيره « أحد الأسباب التي تتأثر بعلاقات الإنتاج في المجتمع وتؤثر فيها » .

والرسالة تقدمها الباحث شكري عزيز الماضي للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب . وموضوعها « أثر التحولات الاجتماعية في الرواية العربية الحديثة في سوريا » من آداب القاهرة . وأشرفت عليها الأستاذة الدكتورة سهير القلماوي .

تتكون الرسالة من ستة فصول . يحدد الفصلان الأول والثاني منها مهدا للدراسة ، يتناول العلاقة بين الرواية والتحولات الاجتماعية التي مرت بسوريا . وهي تحولات اجتماعية وسياسية وثقافية . يعتقد الباحث أن لها تأثيرا في المسار الروائي . وأنها تلقي الضوء على الظاهرة الروائية . كذلك رصد الباحث عدد أثر التحولات الاجتماعية في توعية الكتاب والجمهور ووظيفة الرواية . موضحا أن هناك ثلاثة أجيال من الروائيين يتأثرون اجتماعيا وثقافيا . كما حدد أثر التحولات الاجتماعية في زيادة الإنتاج الروائي واتساع مضمونه . والتحول الاجتماعي الذي يتحدث عنه الباحث . هو ذلك التحول الذي يؤدي إلى إحداث صدع في البناء الاجتماعي . يسمى إلى تشكيل المجتمع في صورة جديدة . وهي تحولات تتجه بالمجتمع في العالم الغربي . أما العامل الاجتماعي فهو عامل سياسي واقتصادي وثقافي . وقد انتهى الباحث إلى تحديد ثلاثة تحولات اجتماعية مر بها المجتمع السوري . وأدت إلى تشكيله في صورة مصيرية ، الأول منها من ١٩٣٧ إلى ١٩٥٧ . وقد شهدت هذه المرحلة نشوء البرجوازية وهيمنتها على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية . والثاني يبدأ من ١٩٥٨ وينتهي حتى هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وهي فترة شهدت الوحدة مع مصر . وما أعقبها من إجراءات وقرارات اجتماعية ، أدت إلى انحسار سيطرة ثالث ، وصعود فئات اجتماعية جديدة . أما التحول الثالث فيمتد في هزيمة ١٩٦٧ . التي يعدها الباحث النكاسة للحركة التحولات الاجتماعية . وفي ضوء تطور شكل المجتمع في هذه المراحل الثلاث يتصور الباحث تطور الشكل الروائي في سورية ، وإن كان المجتمع السوري حتى الآن لم يشهد تحولات اجتماعية جذرية ، وذلك إذا سلمنا معه بأن التحولات الاجتماعية تعني تغيرا في العلاقات الاجتماعية . وأن هذه العلاقات تتأثر بتغير علاقات الإنتاج . ذلك أن التحولات الاجتماعية في سوريا كانت تمس علاقات الإنتاج ، ولكن بشكل لا يؤدي إلى تغييرها جذريا .

وفي الفصل الثاني يعقد الباحث دراسة اجتماعية للأصول الطبقية التي انحدر منها الروائيون . وهو يرى أن هذه الأصول كان لها أكبر الأثر فيما يكتبون ، بل إنه يرى أن الفروق بين أجيال الروائيين إنما تكمن في الأصول الطبقية التي ينتمون إليها .

والفصلان الأول والثاني ـ بهذا الشكل ـ بدخلان عنوانا على فصول الدراسة ، ويمنحان أسوار الدراسة الأدبية انفتاحا ، فكلا الفصلين أقرب إلى البحث في تاريخ البرجوازية السورية والإقطاع ، وصراعهما معا ، وسيطرة كل منهما على الحكم مع تأكيد أن الأدب انعكاس لذلك الصراع المادي طبقا لرؤية الباحث .

وإذا كان الباحث قد بدأ دراسته بتعريف ماركس للدور الذي يقوم به المجتمع ، والرواية والأدب جزء منه ، وهو دور يراه أصحاب المادية التاريخية ذا تأثير كبير في المجتمع بوصفه أحد الأسباب « الفوقية » ، كما أنه يسهم في تطوير الأسباب « التحتية » أو تغييرها أو هدمها ، فإن الهدف الرئيسي للرسالة يتضح أن الباحث قد حمل الأدب رسالة محددة للبناء التحتي ، لا يمكن أن يوجد إلا بوجوده . فهو المعيار الأصيل في نشأة هذا النوع من النشاط البشري كالأدب مثله في ذلك مثل غيره من الأنشطة التي تخصص تماما لخلافات الإنتاج المادية في المجتمع . ومن هذا المنطلق الماركسي يؤصل الباحث كل فصول الرسالة تقريبا . فقد خصص **الفصل الثالث** بأكمله لهذه الأصول التحتية وتغييرها وتأثيرها ، لا في الأدب فحسب ، بل في المجتمع ، وفي الأدب نفسه .

في هذا الفصل تناول الباحث الرؤية الذاتية ، دارسا أثر التحول الاجتماعي في ظهور الرؤية الذاتية ، ومظاهر انعكاس هذه الرؤية على الشكل الروائي في سوريا في الفترة ١٩٣٧ ـ ١٩٥٧ ، وفيها يتتبع الجهود الكتاب العرب إلى العرب لاختيار نماذج سلوكية وإبداعية . وكشف أن تأثر الروائيين السوريين بالآداب العربية كان أساسه الاختيار الاجتماعي وهما يلجأ الباحث مرة أخرى إلى المقولة الاجتماعية ، فيرى أنه من البديهي أن تحاول الروائيون ما يتلاءم وتصورهم وأوضاعهم ورؤاهم ، أي إن الثقافة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية هي التي أثرت في عملية « الاصطفاء » في نهاية الأمر ، وهي التي ستؤثر في رؤى الكتاب واختيار الموضوعات . وفي الشكل الفني كذلك فهو يرى أن الرؤية الذاتية القائمة على قطع العلاقة بالواقع الاجتماعي تتسم بنوع من الصراع الداخلي ، أو هي صراع تجريدي بين الجوهر وقوى الطبيعة أو التقاليد . وينتج عن ذلك أن المشكلات تصبح مجردة ، لأنها غير محددة بزمان أو مكان ، وتصبح الحلول وهمية .

« وإذا كانت الحركة الروائية تسير خارج العلاقات الاجتماعية فإنها تفقد دينامتها ، ولابد من أجل دفع صيرورتها واستمراريتها ، من اللجوء إلى قوى خارجية ولذلك يتدخل القدر والمصادفات في سياق الأحداث وفي سلوك الشخصيات ومصيرها كذلك » وتصبح الشخصيات منفصلة عن إطارها الزماني والمكاني بسبب تغييب البيئة . « وهنا نلاحظ أن البيئة لا تؤثر فقط في رؤية الأديب ، بل يصل بها الأمر إلى حد التأثير في تكنيك العمل الفني نفسه فالشخصيات ـ كما وأينا ـ تصبح بعيدة عن علاقات الإنتاج ومنفصلة لا عمق فيها ، وتصير همه بدمى تحركها يد الكاتب . وعندئذ سيهيمن على الرواية صوت واحد ، ولغة واحدة ، في الرد والحوار ، هما صوت المؤلف ولغته ، وتزداد الصلة بين الشخصية المركزية وشخصية الكاتب ، لأن « إعمال الواقع لاسيما أمام هؤلاء الروائيين مجالات سوى امتداد تجاربهم الذاتية محورا لأعمالهم الروائية ، ولذلك تعترب هذه الأشكال الروائية من السير الذاتية . . » ص ٤٧

هذه الأحكام النقدية وصل إليها الباحث حين تناول بالتحليل أعمال ثلاثة من الروائيين هم « شكيب الجابري » و« حنا الدبس الأبوني » و« حسيب كيالي » وقد حاول أن يبين التطور الذي أصاب الأشكال الروائية على أيديهم بفعل التطور الاجتماعي في الشكل والتقنية وهو يطبق وجهة المادية الجدلية على هؤلاء الكتاب وروايتهم ، فيقر مثلا عجز بطل قصة « قلوب » للأبوني عن المضي في دراسته ، واتجاهه إلى العمل الحر ، بعد أن ورث ثروة عمه المتوفى ، بأنه « يمكن أن يكون امتدادا لموقف البرجوازية العربية من العلم ، وهي التي عجزت عن إنجاز ثورة صناعية ، وبالتالي بقيت علمية وفكرية بسبب ظروف نشأتها وصراعاتها . . وإذا صح هذا فإن حنا الدبس الأبوني يبدو ممثلا للشرائح البرجوازية المتحلقة . . » !!

وحين يتعرض الباحث لنوعية الرؤية الذاتية في هذه الأعمال فإنه يسجل أنها رؤية عصابية مضطربة أدت إلى تولد حلول وهمية عاجزة للأعمال الثلاثة وينعكس هذه الرؤية العاجزة على البناء الروائي فيبدو مفككا يشكو من صدوع وفترات وانكسارات حادة ، فالمكان ناقص ، والزمان يخلو من أية وظيفة فنية ، والسرد لم يتمكن من توظيفه في تخصيب الحوار للبناء الروائي . أما الحوار فهو طويل جدا ، تستخدم فيه لغة واحدة هي لغة المؤلف ، ولغة البناء اللغوي في روايات هذه الفترة عموما تغلب عليه الملاغة الشكلية

والفصل الرابع من هذه الرسالة بعنوان « الرؤية الفردية الوجودية » . ويبحي هذا الفصل بتتبع تأثر الرواية السورية المباشر وغير المباشر بأفكار فلسفية تجريدية . وهو لا يؤيد إطلاق مصطلح الرواية الفلسفية عليها ، ولكنه يفصل مصطلح وروايات الأفكار ، فهي تهتم بشكل أو بآخر بعرض المناقشات التي تتصل بمشكلات سياسية وفلسفية . كما يتم فيها إسقاط الأفكار الفلسفية جاهزة داخل الشكل الروائي وهو يرى أن الروائي عالما ما يتحقق في صياغة تصوراته وأفكاره صياغة فنية ناجحة ، لأن الرواية المستمدة من فكر مسبق قد لا تحرك أحاسيس القراء ، ولذا تصبح هذه التجارب الروائية عديمة القيمة في نظر الجمهور وقد تأثرت معظم الروايات التي صدرت بين عامي ١٩٥٨ ، ١٩٦٦ بالفكر الوجودي لتشكل أو بآخر . وتعد تجربة « مطاع صفدي » في « حبيل القدر » ، و« تائر محترف » من أهم الأعمال الروائية من حيث محاولتها الجادة للفكر الوجودي ، ومن حيث ريادتها وتأثرها في الروايات الأخرى .

وعن الرؤية القومية في الرواية السورية تخصص الباحث **الفصل الخامس** ذلك أن التحول الاجتماعي فرض ضروفه من خلال الحدث القومي الناصري (الوحدة مع مصر وسحرائها) . وهو حدث ترك بصماته على الأشكال الروائية ، فاحتدمت بهم فكرة القومية العربية ، وتدعو إلى السلم بها في مواجهة الاستعمار وتحالف الإقطاع والبرجوازية الكبيرة وقد قدم « أديب نحوي » قصته « متى يعود المطر » تعالج بها قضية الفلاح والأرض في ضوء قراءات الإصلاح الزراعي التي تصورها القصة على أنها قضت على الإقطاع ، وحلت أزمة الجفاف ، واعادت حقوق الفلاحين ثم تأتي رواية (حوصي) لنفس الكاتب ، وهي روايته ترسم طريق الوحدة العربية من خلال تنظيم وحدوي يقوده المثقفون . وأخيرا تأتي رواية (العصاة) « لصدقي إسماعيل » التي تصور ولادة فكرة القومية العربية من خلال التطور الطبقي والمنطق للفكر السياسي السوري منذ بداية القرن العشرين . وطبقا لمنهج الباحث فإنه يرى أن الكتاب التي تحدد القصص الثلاثة قد وظف بطريقة ناجحة احيانا لخدمة القضايا الاجتماعية ، وأخفق احيانا ، وأن هذا التأرجح بين النجاح والاخفاق إنما يعود إلى طبيعة التحولات الاجتماعية ومأزقها من منجزات اجتماعية غير محدودة

والفصل السادس يتحدث عن رؤية الهزيمة في ١٩٦٧ ، فتلك الهزيمة التي انعكست في موضوعات الروائيين العرب ، سواء من عاش في أرض المعارك نفسها ، أو الذين عاشوا على أطرافها قد تعددت العوالم الروائية تبعا لتشتت الموضوع وتعدد رواياه وقد وقفت الرواية السورية عند تغيير أسباب الهزيمة من الناحية العسكرية ، وحاولت رسم طريق تجاوزها بالانتصاف بالأرض ، أو بالكفاح الشعبي المسلح ، أو بالرجوع إلى الماضي لنقد الأوضاع التي أدت إلى الهزيمة

ويرى الباحث أن الهزيمة كانكسارة لحركة التحولات الاجتماعية لا تعرض بالضرورة انكسارة في الشكل الروائي ، ويؤكد تبعا لذلك ـ نظريا ـ أن العلاقة بين الأشكال الأدبية والبناء الاجتماعي ليست آلية أو متوازية ، فالهزيمة والإخفاق المعاصرة العلمطيسه المرة بشكل فعال في تأسيس الأدب ودفعه إلى امام

وفي **الفصل السابع** طرح الباحث ما أسماه برؤية الريف في القصة السورية . وهو يرى أن صورة الريف أوسطت في الرواية السورية طبيعة التحولات الاجتماعية التي عولجت قضية الريف في صورتها عن روايات المرحلة الاولى صور الريف على طريقة الرومانسيين ملاذا للشكوى ، ورمزا للؤنس . وفي المرحلة الثانية في ضوء الإصلاح الزراعي أما بعد ١٩٦٧ فقد صور في ضوء هزيمة يونيو ، وبقي « عميقا أكثر » وعولج بشكل أعمق وأكثر واقعية مما سبق

أما الرؤية الاشتراكية فقد كانت موضوع الفصل الثامن ، وإذا كانت الروايات التي حددت ورؤيه الهزيمة قد اعتبرت قليل أو بكثير من الرؤية الاشتراكية ،

فإن هناك كثيرا من الروايات العربية والسورية قد صورت حركة المجتمع وتطوره ، ملتزمة بالرؤية الاشتراكية العلمية ، وهي رؤية تعرض على الروائيين العوص في حضور المشكلات التي يعرضون لها ، والكشف عن أسبابها العوصى والمهم والارتباك التي تسود المجتمع ، كما تفتح أمامهم مجالا لرسم طريق الخلاص حسب رؤيتهم . غير أن الباحث يرى تحديد الرؤية الاشتراكية ـ روائيا ـ لابد له من مهاد اجتماعي وسياسي واقتصادي وثقافي ، أي لابد له من تحولات اجتماعية حقيقية . لذلك فإن المناخ الاجتماعي بعد هزيمة يونيو كان مهيأ لظهور مثل هذا الأدب .

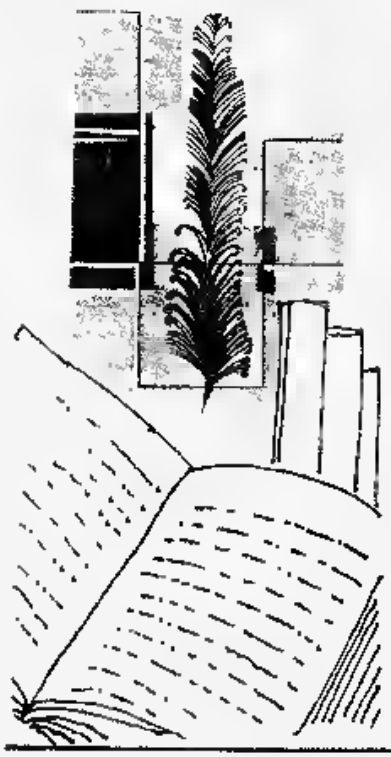
والباحث في هذا الفصل يكاد يعتمد ـ بصفة خاصة ـ على روايات الأديب (حنامينه) . فالعمارة الروائية لأدبه رؤية فنه ـ فكرية ، يساير في تطورها مراحل الصراع الطبقي في سوريا ، كما تتسم رؤيته بالعمق والشمول والموضوعية . أضف إلى ذلك أن رؤية حنامينه للتاريخ تقوم على الصراع والديناميه ، ويؤكد مساره الروائي على أهمية الانتماء الحزبي والروابط التنظيمية ، ويحاول تصحيح مسار المؤسسات الشعبية » . . . أما فنيا فإن حنامينه يرسم الشخصيات من خلال حركتها وفعلها وحوارها المعبر عن مستواها ، ويعكس بطل صور أبطاله بطولة في رحبها ومواقفها الفكرية وأخيرا تتسم اللغة الروائية عنده بالمساطة والوضوح ، مع عودة الإيحاء وتنوع الدلالات ، واقترابها أحيانا من لغة الشعر » .

ويستشرف الباحث مستقبل الرواية السورية في فصله الأخير من الرسالة ، محاولا ـ كما يقول ـ توضيح المستقبل المتصور لهذه الرواية في سورية . وهي محاولة لاتهدف إلى الخوض في تفاصيل هذا المستقبل بقدر ماتهدف إلى تعرف الاتجاهات والخطوط التي تسير على هديها الرواية في سوريا . « فالفن لايقع خارج حدود الإرادة البشرية ، والظروف الاجتماعية والاقتصادية ، ولذا فمن الممكن استشراف خطوطه العريضة أو الإرهاص بها » . . . وإذا كان الفن أو الأدب انعكاسا متفاعلا مع الواقع الاجتماعي والاقتصادي ، فإن محاولة استشراف مستقبل الرواية لابد لها أن تنطلق من واقع مادي قائم . أي لابد أن تأخذ في الاعتبار ماتمكن أن نرصده به حركة التطور الاجتماعي وحدثها من جهة ، والمسار الروائي في الماضي والحاضر من جهة ثانية ، وما يخضع له العالم كله من مظاهر تقدم التكنولوجيا من جهة ثالثة ... » والباحث يطرح للتحليل الروايات التي تم إبداعها بعد أكتوبر ١٩٧٣ ، ليباشر من خلالها الأدب المستقبلي في سوريا . وقد دلت الأشكال الروائية على أن الأحداث العنيفة المتلاحقة التي مرت بالمجتمع السوري بعد أكتوبر أثرت في تشييد الشكل الروائي، وارتبطت بدءه الفطنة ـ من الناحية الفنية ـ بمحاولة الروائيين الأحياء، عن مسرح الأحداث . فهذه الأشكال الروائية اهتمت في المرحلة الأولى بالتركيز على المواقف العامة والأجواء والحالات التي عرضت عنها ، وهو ما أدى إلى تلاشي الفرد بوصفه شخصية محورية .

ومع ، والذي لاشك فيه أن الباحث بذل جهدا لايمكن تجاهله، ولكن المآخذ التي يمكن أن تؤخذ عليه تأتي حتميا من الرؤية النقدية التي حصر نفسه فيها حين طرح هذا الموضوع على مائدة بحثه ، فقد ألزم نفسه منذ البداية بالرؤية الماركسية للفن ، والأدب والرواية ، وعند التطبيق لم يستطع أن يبقى بأبعاد هذه الرؤية التي نرى أن النص هو أحد الأنساق الوعي التي تتأثر بالأنساق المختلفة وتؤثر فيها ، في ديناميكية جدلية بسيطة ذلك أنه جعل النص تابعا ذليلا لعلاقات الإنتاج ، وللظروف الاجتماعية والاقتصادية ، وتصور أن الأدب ينمو بشكل معين إذا توافرت له ظروف معينة . وتغير أشكال الأدب بتغير هذه الظروف . ولذلك كان حريصا على أن يؤكد أن حركة يونيو . وتكسة التحولات الاجتماعية ـ وسقوط البرجوازية ، وإدانة المثقف السوري ، لم تؤد إلى تكسة مماثلة للأشكال الروائية . وحرصه الزائد على نفي التوازي بين الفن وعلاقات الإنتاج ، هو دليل إثبات لصحة ما أقول . ومن هنا أيضا تصور إمكانية التنبؤ بمستقبل القصة السورية ، انطلاقا من إمكانية التنبؤ بمستقبل العلاقات الاقتصادية وظواهرها . هذا إذا اتفقنا معه في الأخذ بالنظرية الماركسية في تفسير الأدب .

إذا نظرنا من زاوية أخرى وجدنا أن مثل هذا المصير المادي يبقى تماما ما يسمى بعوامل الإبداع الفردي لدى الأديب ، ويرى أن المفترق والمبدع هما محصلة للظروف الاجتماعية والبيئية ، وهو أمر تكذبه شواهد تاريخية كثيرة . فالأدب نتاج فردي اجتماعي في وقت واحد ، يبدعه فرد وتنتفعه جماعة ، ومهما مما يكون الإبداع الأدبي

وللملاحظة الأخيرة على الرسالة أن الباحث قسم عصورها نفسيا نظريا متفق مع نظرته السابقة . فقد قسم الروايات السورية على أساس الرؤى التي تقوم عليها النظرة المادية للظواهر . ذلك أنه افترض أن هناك روايات تمثل الرؤية الذاتية ، وأخرى تمثل الرؤية الوجودية ، وثالثة تمثل الرؤية الاشتراكية ، ورسى أن العمل الروائي الواحد قد يندرج تحت أكثر من رؤية ، وقد لايدخل ضمن واحدة منها على الإطلاق وهو تقسيم أدى إلى نقل صورة تغاير الحقيقة عن الأدب السوري . فليس صحيحا أن أديبا مثل (حنامينه) قد وقف رواياته على الرؤية الاشتراكية ، أو أن مطاع صفدي في رواياته لايصدر إلا عن الفكر الوجودي العلمي ، اليائس ، كما يقول الباحث . وفي رأيي أن السبب في تصوير الأدب السوري بهذا الشكل إنما يرجع إلى الرواية المعيبة ، والمفهوم الخاص جدا للأدب ، الذي حبس الباحث نفسه فيه منذ البداية .



الفن القصصي عند طه حسين

والرسالة الثانية التي نعرض لها تتناول « الفن القصصي عند طه حسين » وهي رسالة ماجستير نوقشت بها الباحثة العراقية (سها شوكت الحبال) ، بإشراف الأستاذ الدكتور / عز الدين إسماعيل ، إلى كلية الآداب بجامعة عين شمس .

والفن القصصي عند طه حسين قد انقسمت الآراء بصدده مابين مؤيد ومعارض . وقد شن معارضوه في الخمسينات من هذا القرن حملات نقدية عنيفة تنقد تكنيك القصة عنده والحقيقة أن البناء الفني لقصص طه حسين يحتاج من القارئ إلى فهم خاص ، وتفهم يختلف عن تفهم البناء الفني عند غيره من الكتاب . ولعل الرأي الذي نشرته إحدى الأديبات في ذكرى طه حسين يعبر عن هذا الحقيقة بقولها الكاتبة : « .. ونستطيع أن نقول إن طه حسين

كاتب من نوع خاص ، يفهم أدبه من خلال تراثه كله ، ومساهماته في الفكر عامة . إن طه حسين روائي بدون شك .. فمن ذا الذي يقول إن الرواية تحكمل له قواعده ، وقواعد الرواية تتغير سريعا وكثيرا ؟ . ولايضير طه حسين أن يكون روائيا من طراز غير مألوف . فهو عبقرية متعددة الجوانب . قد تركت لنا تراثا ضخما » .

بهذا المعنى يمكن النظر إلى هذه الرسالة التي داولت أساسا حول طه حسين القصصي . وتتكون الرسالة من بابين وتمهيد ، يسبقها تمهيد تناولت فيه الباحثة تطور فن الرواية في مصر : محاولة ومع المعالم الرئيسية للرواية المصرية قبل طه حسين . وترى الباحثة أن القصة المصرية تأرجحت بين التراث القديم ، والتأثر بالغرب . ثم تناولت إرهاصات القصة العربية الحديثة ، بادئة بتخليص الإبريز للطهطاوي ، و« علم الدين » لعلي مباوك ، و « حديث عيسى بن هشام » للمويلحي وغير ذلك . ثم تناولت بعد ذلك القصة في أوائل العشرينيات ، حيث تشير حورجي زيدان قصصه المستمدة من التاريخ الإسلامي . وتتوج الباحثة تريب هيكل لظهور أول بداية حقيقية للرواية الفنية في مصر . وقد لاحظت الباحثة أن القصة في هذه الفترة قد تأثرت بالظروف العصيبة التي أعقبت ثورة ١٩١٩ ، فعقدت روح المقاومة ، وتسربت الإحباط واليأس إلى النفوس . أما لغة هذه القصص فقد غلب عليها الأسلوب الصحفي ، الذي يميل إلى السهولة ، ويصال المعنى إلى القارئ بأيسر الأدوات ، بالإضافة إلى استخدام اللغة العامية في الحوار .

أما في فترة مابين الحربين ، فقد بدأ التيار الرئيسي للقصة يتجه أساسا إلى محاولة الاوساط بالواقع من ناحية ، والتأثر الحاد بالثقافة الغربية من ناحية أخرى .

وترى الباحثة أن سيج طه حسين قد أثر في كتابات كثيرين من أفراد الجيل الناشئ في الأدب بعامة ، والقصص بخاصة . فقد تمكن الدكتور طه حسين من تكوين أسلوب خاص به ، للروايته باللغة العربية وآدابها ، التي حصلها من خلال دراسته التقليدية في الأزهر ، ثم تمكن من الاطلاع على الآثار العربية ، لاسيما اليونانية والفرنسية . وحين طرق باب القصة انعكست آثار المرحلتين السابقتين ، مضافا إليهما استجابة الكاتب للعوامل السياسية والاجتماعية والثقافية المعاصرة ، مثلما انعكست فيها فكرة الكاتب عن المثل الأعلى والفن والحرية الفكرية .

والتمهيد ـ كما ملاحظ ـ يميل إلى الاستطراد التاريخي ، ولايخدم حديثا لانعرفه . أما الباب الأول من الرسالة فقد كان موضوعه مصادر الفن القصصي عند طه حسين ، واتجاهاته العامة . وهو مكون من فصلين ، الأول عن دور المؤثرات الثقافية في فن طه حسين القصصي . كالتراث الإسلامي والبيئة العامة وثقافته الفرنسية واليونانية . وقد قسمت الباحثة هذه المؤثرات إلى قسمين ، الأول يتناول دور المؤثرات الثقافية في القصة لدى المؤلف ، والثاني دور هذه المؤثرات في مادة النص القصصي ذاتها لديه . وعن دور التراث الإسلامي في تكوين طه حسين ، تبدأ الباحثة بالمصادر الأصلية للثقافة العربية والإسلامية التي تلقاها الأديب ، بدءا بالأغلبية لابن مالك ، وغيرها من المتون ، إلى جانب شغفه بالاحتلاط بالبيئات العلمية مابين البيت والمكتب والمسجد ومجالس العلماء ، ثم دواسته في الأزهر وحفظه للقرآن . والملاحظ في هذا الفصل أن الباحثة قد انحنت من كتاب الأيام لطه حسين مرجعا أساسيا تتعرف من خلاله على ملامح طفولة طه حسين وشبابه ، مع ماقي ذلك من خلاف حول الأيام ذاتها ، هل هي من قبيل الفن القصصي ، أم هي سيرة ذاتية ، ومع ما يتفرع عن ذلك من خلاف حول عصمة الصدق الواقعي والصدق الفني .

ثم ترى الباحثة أن البيئة العامة أثرت في فكر طه حسين ، وهي تقصد بالبيئة العامة بيئة صحيفة الجريدة ، التي أتاحت له أن يقرأ وأن يكتب في آن واحد .

والعنصر الثالث هو ثقافته اليونانية القديمة والفرنسية . وقد أتاحت له هذه الثقافة الاطلاع على كنوز الأدبين اليوناني والفرنسي وملامحها ، وربطت أواصر الصداقة به وبين كبار كتاب فرنسا مثل أندريه جيد ، وبول فاليري ، وسارتر لكن طه حسين ـ كما يقول الباحثة ـ لم يسمح لهذه الثقافات العربية أن تسوعه وتفصله نهائيا عن تراثه العربي ، بل إنه استطاع أن يسيطر بعقله الفوي عليها ، وأن يفيد مما يراه ملائما منها .

والباحثة في هذا الجزء من الرسالة تنتهي آراء مجموعة من الكتاب ، عارضة آراءهم في فن طه حسين القصصي والمؤثرات فيه ولكن هذه المجموعة من الآراء ، تنتهي إلى مقاومس تقليدية مختلفة ، ومن هنا فقد حاولت أفرادهم وأحكامهم مختلفة ومتناقضة وأسلمت الباحثة نفسها لهذه الآراء ، ولم تحاول استخلاص رأي خاص بها ، يمكن أن يعصمها من هذا الاضطراب والتناقض . بالرغم من تناقض هذه المؤثرات في حد ذاتها ، التي لايمكن لأديب واحد أن يكون قد تأثر بها جميعا بالمعنى الحقيقي للتأثر دون أن يصيبه هو شخصيا الاضطراب ، وهو أمر لم يتحقق أحد في فكر طه حسين . فالم طه حسين ـ كما يقول الباحثة ـ يتسم إلى الواقع المصري ، في حين ينتمي بناؤه القصصي إلى القصة الغربية . ولكنها تعود لتذكر بعد ذلك (ص ٣٦ ، ٤٠ من الرسالة) أن عالم بعض قصص طه حسين ، يشبه عالم بلزاك وفلوبير وزولا (« المعذبون في الأرض وشجرة البؤس ») ، وأن بعض شخصيات طه حسين النسائية يذكر بشخصيات كوول ، وبوفاري ، وهوراس . أما خصوص وأبوابه الإسلامية فهي تقول نقلا عن أحد الكتاب إن طه حسين يتفق مع « شاتوبريان » صاحب عبقرية المسيح ، في المبوح والغاية اللذين من أجلها كتب طه حسين « على هامش السيرة » و « الوعد الحق » . كما تذكر الباحثة أن استخدام طه حسين للمواقف المعروفة التي تقوم على الصراع بين العاطفة والواجب يشبه المواقف التقليدية في الأدب اليوناني ، وبصفة خاصة في قصتي « دعاء الكروان » و « الحب الضائع » . وترجح الباحثة ـ أخذا برأي بعض الكتاب ـ هذا التشابه بين بعض مواقف وشخصيات قصص طه حسين مع مثيلاتها من القصص الغربي إلى التأثير والتأثر . وهي تتابع كثيرا حين تتحدث عن فكرة التأثير والتأثر هذه ، إلى حد أنها تتصور ، مثلا أن الأشباح التي كانت تعاود « آمنة » بطلة « دعاء الكروان » هي نفسها الإيريبات أو ربات الانتقام الإغريقيات ، أو أن موقف آمنة في بعض القصة هو موقف إليكترا المعروف ... الخ . وكأن الأشباح التي تمثل وكنا مهما في الخيال الشعبي عند العامة في كل مكان هي وقف على الإغريق .

وعن المصادر التي وقفت مادة القصة عند طه حسين يقول الباحثة ، إنها مصادر تاريخية وأخرى فنية ، ثم مصادر شعبية وبيئية ، وأخيرا مصادر متنوعة .

والفصل الثاني من هذا الباب يدرس الاتجاهات الفنية في أدب طه حسين القصصي . وقد تناولت الباحثة في هذا الفصل منشأ المذهبين الرومانسي والواقعي في القصة المصرية وأثرهما في فن طه حسين القصصي . وقد مهدت الباحثة لدراستها الفنية باستعراض سريع لتاريخ الرومانسية في القصة المصرية ، وانتهت إلى القول بأن الكتاب من خلال الإطار الرومانسي كانوا يسلكون أحد اتجاهات خمسة : الاتجاه الذاتي ، والاتجاه الاجتماعي الاتجاه الأسطوري ، والاتجاه التاريخي ، وأخيرا الاتجاه الواقعي . وتأخذ الباحثة في رصد كل مجموعة من أعمال طه حسين تحت الاتجاه الخاص بها . فهو الاتجاه الذاتي تدرس « الأيام » و « أديب » ، وفي الاتجاه الاجتماعي تدرس « الحب الضائع » و « دعاء الكروان » و « شجرة البؤس » و « جنة الشوك والكروان » . وتدرس « القصر المسحور » و « أحلام شهرزاد » في الاتجاه الأسطوري ، وهي هنا في تقسيمها هذه الأعمال تخلط بين ماهو واقعي وما هو رومانسي ، مع هي تخلط مرة أخرى بين الواقع الفعلي والواقع الفني والسبب الذي أوقعها في هذا الاضطراب هو نفس السبب الأول ، وهو استسلامها الكامل لآراء النقاد المتباينة في أعمال طه حسين .

والباب الثاني من الرسالة يتناول الظواهر الفنية والمضمونية في فن طه حسين القصصي ، وهو يحتوي على فصلين : الأول عرض لبعض الآراء الخاصة بطه حسين في القصة وحرية الفن والفنان ، مع

استعراضي لبعض آرائه النقدية لعدد من القصص العربية والأجنبية . ثم دراسة تحليلية للخصائص الفنية في مؤلفات طه حسين القصصية . والباحثة تلاحظ أنه على الرغم من توافر المادة القصصية لطه حسين ، وهي مادة استمدها من تجربته المباشرة ، ومن بيئته الإنسانية الواسعة ، إلى جانب أسلوبه الخاص ، وشخصيته المتميزة ، فإن وعيه في أن يعلم ويهدف قد أخضعت رواياته في كثير من الأحيان للاستطراد ، وأصابت الحدث القصصي بالتوقف نتيجة لخروجه المتكرر عن سياق القصة . كما أن انشغاله بالهدف أكثر من الوسيلة جعله يتجرم بقواعد الرواية ، ولكن الباحثة تعود لتؤكد أن ثورته على قواعد القصة كانت ثورة نظرية فقط ، إذ لم يخرج على تلك الأصول في جميع قصصه ، وإنما أراد بها لفت نظر القارئ وشد انتباهه إلى مايطرحه من آراء .

أما حرية الفنان عند طه حسين فهي الحرية التي لاتعرف الطبيعة غيرها . فالكاتب يدعو إلى تحرير الأدب من النظام المفروض ، وأن تتولى الطبيعة بمعناها الشامل مجالا حرا فيه ، واستيفاء مايمتع الناس . عند تكون الطبيعة أقدر من الفنان ومن النص ، وأقدر من النقاد ، وأقدر من الجمهور ، على هذه التصفية . أما الطبيعة بمعناها هو أنها مجموعة من المؤثرات الظاهرة والخفية ، التي نعرفها ، والتي لانعرفها ، والتي نحتمل سواء ، وضبنا أم أبينا . وفي هذا الإطار من مفهوم حرية الأديب يتحدد كذلك مفهوم التزامه ، فالأدب لديه ليس وسيلة ولا أداة ، وإنما هو غاية وغرض ولذا فهو يرفض الالتزام الذي لاينبع من شخصية الأديب الحرة .

وتعرض الباحثة بعد ذلك للدراسات النقدية التي قام بها طه حسين لبعض القصص والروايات العربية والعربية . ومنجه في نقد الرواية — كما تقول — غير منعزل عن منهجه النقدي العام ، الذي يؤكد الاهتمام باللغة ، والقدرة البيانية ، ويميل إلى التباين الانطباعي في اعتماده الذوق والنزعة التأثيرية . فقد نقد طه حسين «بين القصرين» لنجيب محفوظ ، وجمهورية فرحات ليوسف إدريس ، وروميا لمحمد فريد أبي حديد ، كذلك نقد مسرحية أهل الكهف للحكيم . مثلما نقد قصصا تخيلية لعدد من الأدباء العالميين ، مثل أنطوان كامو ، وبول هرفيو وهنري بيك .

بعد ذلك انتقلت الباحثة إلى دراسة الشكل الفني في أعمال طه حسين ، من حيث الأحداث والشخصيات والبنايات القصصية والزمان والمكان والحبكة الخ ... وهي تقول إنها تبحث في مؤلفات طه حسين القصصية عن الميراث والمحاور الحاوية للشكل العضوي المركب ، يبرز الحدث والشخصية والزمان والمكان من خلال الحبكة . وتنتهي الباحثة الصغيرة إلى أنه يجب أن نأخذ بعض الاعتبار حين نتحدث عن الشكل الفني لقصص طه حسين ، الحقبة التاريخية التي قدم فيها الأديب إنتاجه ، وكيف كانت الرواية العربية غير مستوفية لشروطها الفنية ، حين كتب طه حسين آخر قصصه .

وهي ترى ، بعد أن قامت بتحليل معظم أعمال طه حسين تقريبا ، أن الأيام و دعاء الكروان هما العملان الوحيدان اللذان تتوافر فيهما الوحدة العضوية ، من حيث تطور شخصيات أبطالها ، وصراعاتها النفسية ، وأبعادها الاجتماعية . أما بقية أعماله فتفتقر إلى شروط القصة الحديثة ، لتدخل المؤلف بين القارئ والشخصيات ، وحشده للأحداث دون مبرر مقنع .

وفي الفصل الثاني والأخير تتناول الباحثة الخصائص الفنية في قص طه حسين القصصي . وتقصد بالخصائص الفنية أهم القضايا التي عالجها المؤلف ، ورؤيته لها وأسباب معالجته إياها . ذلك أن طه حسين عاش عصرا تصارعت فيه التيارات الفكرية والوجدانية ، وأدوات ظروف مصر وهي تتخبط بين القديم والحديث ، وشغلته قضايا بلده ، وحاق قصور التعليم ، وطالب بالحرية وتحرير المرأة . فكان لزاما عليه ، بوصفه أديبا ملتزما ، حرا في التزامه هذا ، أن يدافع عن هذه القضايا ، وأن يتصدى لحلها .

ولعل الملاحظة الأخيرة على الرسالة هي ، بالإضافة إلى الملاحظات السابقة ، أن الباحثة عاملت جميع أعمال طه حسين القصصية معاملة واحدة ، فهي لم تفرق بين الرواية والقصة والقصة القصيرة في هذه الأعمال ، وأخضعتها جميعا لنفس المعيار النقدي . وهذا قد يبدو من قبيل الظلم لأعمال الكاتب أحيانا ، ولكن على الرغم من كل هذه الملاحظات ، فإن أحدا لايستطيع أن ينكر جهد الباحثة في وسائلها .

ملاحظات قارئ

□ ماهر شفيق فريد

فيما يلى مجموعة من الملاحظات على بعض مواد عدد أكتوبر ١٩٨١ من مجلة فصول . ارجو أن يتسع لها صدر كتاب المجلة

• يذكر الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور فى محاضرته « حريتى فى الشعر » : « ما ترجمه العقاد لوليم هازليت » (ص ١٥) . ولا علم لى بأن العقاد قد ترجم من هازليت اكثر من مقتطف او قطر . وإن كان مطبعة الخال الناقد قد ورد فى كتاب « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » . « لا أحطئ إذا قلت إن هازليت هو إمام حده بدراسة كتبه فى النقد » لانه هو الذى مهد إلى مجالى الشعر والفنون وأغراض الكتابة . ومواضع المقارنة والاستشهاد .. » (مكتبة النهضة المصرية . الطبعة الثانية ١٩٦٥ . ص ١٩٢) كما ذكره فى موضع آخر من هذا الكتاب [illegible] كتبه ومقالاته .

والواقع ان قصة تأثر هازليت على العقاد تحتاج إلى بحث جاد لم يقم به احد . على كثرة ما كتب عن نقد العقاد ووعاكان الكاتبان الوحيدان اللذان نظرا إلى هذا الموضوع هما الدكتور عبد العزيز الدسوقى . فى كتابه « تطور النقد العربى الحديث فى مصر » . وإن لم يرجع إلى هازلت مباشرة . وإنما اعتمد . فى مناقشة تعصبه . على مقال للدكتور مظهر لوقا عن كتاب هازليت « محاضرات عن الشعراء الإنجليز » (مجلة تراث الإنسانية . ٥ نوفمبر ١٩٦٧) . والدكتور نبيل راغب الذى روى فى مقالة صحفية . جريدة اخبار اليوم . انه تناقش مع العقاد فى إحدى جلساته حول هازليت وكولردج باعتبارهما من نقاد شكسبير . وأن العقاد مال إلى تفضيل هازلت . خلافا لرأى الناقد الشاعر الذى يعد كولردج أعظم النقاد الشكسبيريين قاطبة .

• فى مقال الفهم عن « صلاح عبد الصبور وأصوات العصر » يذكر الدكتور شكرى محمد عياد أن الروائى دوستويفسكى كوبراد سوبيدى الأصل (ص ٢٦) والواقع ان كوبراد بولندى ــ لا صلة له بالسويد ــ كان مولده فى بودوليا . من أقاليم بولندا . وكان ابوه من زعماء الحركة الوطنية البولندية . وقد نفى إلى روسيا من جراء انشطته السياسية

ويذكر الدكتور شكرى قصيدة إليوت المعروفة على أنها « اغنية حب المستر ألفريد برورفروك » (ص ٢٦) وصواب العنوان « أغنية حب ج ألفرد برورفروك »

• فى ترجمة الاستاذ سامى خشبة لمقال السيدة تاتيانا سلامة عن « تأثير إيبسكرى فى مسرحية مسافر ليل » يترجم المترجم اسم Beranger فى مسرحية يونسكو « القاتل » على انه « بيرنجر » (ص ١٤٧) وصواب نطقه بيرانجيه . إذ الراء فيه صامتة .

• تقول السيدة اعتدال عثمان فى مقالتها « صلاح عبد الصبور وسماء الثقافة » . « لا يكتفى الشعراء ــ وخاصة أبا تمام والبحترى وابن الرومى ــ بهذا الاقتراب المجمع » (ص ١٩٥) وصوابها : أبو تمام . وتقول « الصوفية هم أول من أشار إلى أن التجربة الروحية شبيهة بالرحلة . وأن غايتها هو الظفر بالعرس » (ص ١٩٦) وصوابها غايتها هى

• على الرغم من الجهد الذى يبذل فى تصحيح تجارب الطبع . لا تخلو المجلة من أخطاء مطبعية من قبيل : « يتنقل الكاتب إلى عنصرا آخر » (ص ٨) كذلك .

الروائى الإنجليزى H. G. Wells (ص ٣٩) وصواب هجائه : Wells

مسرحية « فاوست » لمارلو (١٨٣٩) (ص ٤١) وصواب التاريخ . ١٦٠٤

« هكذا كان فاوست ودون جوان جليان لروح واحدة » (ص ٤٢) وصوابها : تجليين . وهذه الثلاثة الأخيرة ترد فى مقال الدكتور عز الدين إسماعيل « عاشق الحكمة . حكيم العشق »

• إلى البليوجرافيا التى أعدها الدكتور حمدى السكوت والدكتور مارسدن جونز اضيف إضافة السود التالية .

أولا أعمال صلاح عبد الصبور

مقالات ودراسات

- كلمة بلا عنوان عن شعر حسن توفيق فى مجلة «الأديب» (أغسطس ١٩٦٩) . ص ٥٧
- مقدمة بلا عنوان من حوالى خمس صفحات لـ«قصائد من ت . س . إليوت» ترجمها ماهر شفيق فريد . مجلة الثقافة (ديسمبر ١٩٨١) . ص ٤٩ ـ ٥٣
- يذكر المصنفان أن مقال صلاح عبد الصبور المسمى «الحديقة الموحشة» . مجلة المجلة (مارس ١٩٦٩) : «مختارات من كتاب طه حسين ذكرى أبى العلاء» (ص ٢٩٥) . وهذا خطأ يدل على أنهما لم يطلعا على المقالة . فإنما هي تعليقات صلاح عبد الصبور الخاصة على مجموعة من المؤلفات أبى العلاء . بيع فيها طه حسين وإن لم يورد من كتابه . وذكر أنه يطمح بها إلى استشراف هدفين الأعفى الكريمين : أعفى أبى العلاء . وأعفى طه حسين

أعمال مترجمة

- مسرحية «حفل كوكتيل» لإليوت . يضاف أنها نشرت فى مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) .

ثانيا أعمال عن صلاح عبد الصبور

مقالات نقدية

- ماهر شفيق فريد . ملامح من الشعر المصرى المعاصر . مجلة الثقافة الأسبوعية (٥ يولية ١٩٧٤) ص ٨ ـ ١٥
- د نعيم عطية . ليلة صلاح عبد الصبور «الأميرة تنتظر» . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٢ ـ ٧٥ .
- مدحة عامر . الشاعر الأمير . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٧٨ ـ ٨٦
- نبيل فرح . «صلاح عبد الصبور والتجديد فى المسرح» . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٨٨ ـ ٨٩ ، ٩٣
- إسماعيل عباس . الأصيل الأخلاق فى شعر صلاح عبد الصبور . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٩٤ ـ ٩٨ .
- عائشة حماد . عشرى السره (قصة مستوحاة من «مسافر ليل») . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ١٠٤ ـ ١٠٧ ، ١٣٦ .
- فاروق سيوفى . فنون . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ١٢٨ .
- د . عبد العزيز المسوقى . صلاح عبد الصبور وداعا . مجلة الثقافة (سبتمبر ١٩٨١) . ص ٤ ـ ٥
- إبراهيم سعفان . وفاة الشاعر صلاح عبد الصبور . مجلة الثقافة (سبتمبر ١٩٨١) ص ١٢٠ .
- رئيس التحرير [د . سمير سرحان] . إلى القارئ العزيز . مجلة المسرح (سبتمبر ١٩٨١) ص ٢
- د . سمير سرحان . قصته مع هذه المجلة . مجلة المسرح (سبتمبر ١٩٨١) ص ٣ ـ ٤
- د سمير سرحان . «مسافر ليل . الصحبة والخلاء» . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٣٤ ـ ٣٨
- فؤاد دوارة . المرأة المحصنة فى مسرحيات صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٣٩ ـ ٤٣
- د نجى عبد الله . الملا مأساوية فى «بعد أن تموت الملكة» . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٤٤ ـ ٤٦
- صابى حشية . المفهوم الدرامى عند صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٤٨ ـ ٥٥ .
- د شكرى عياد . الرمز فى مسرح صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٥٩
- سناء صليحة . صلاح عبد الصبور والدراما الشعرية . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٥٧ ـ ٦١
- عبد المعى داود . صلاح عبد الصبور والرؤية العبثية . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٢ ـ ٧٤
- فاروق زكى . الرؤية الإخراجية لمسافر ليل . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٥ ـ ٧٦
- سمير العصفورى . الرؤية الإخراجية لمأساة الحلاج . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٧ ـ ٧٨ .
- احمد العشرى . العطل فى مسرح صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٩ ـ ٨٢

- نهاد عاشور بقول رأيه في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٦٢ - ٦٤
- د احمد كمال زكي ، اللغة في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٦٥
- حسن عطية ، العامة والمثقف الفرد في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٦٦ - ٧١
- فتحي الإبياري ، صلاح عبد الصبور كلمة حب ، مجلة عالم القصة (أغسطس - أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩ - ١٢
- مصطفى عبد الله ، صلاح عبد الصبور في عيونهم ، مجلة عالم القصة (أغسطس - أكتوبر ١٩٨١) ، ص ١٣ - ١٦
- أحمد بهاء الدين ، كيف مات صلاح عبد الصبور ؟ ، مجلة العربي (نوفمبر ١٩٨١) ، ص ٦ - ١١

قصائد عن صلاح عبد الصبور

- محمد عبد الفتاح إبراهيم ، أبناء بحر . مجلة الثقافة (ديسمبر ١٩٨١) ص ٨٠ - ٨١
- مدحة عامر ، نا الحلاج ! مجلة الثقافة (نوفمبر ١٩٨١) ص ٩٤ - ٩٥
- عطية قنون ، شاعر العشق والشوق ! مجلة الثقافة (نوفمبر ١٩٨١) ص ١٢٢ - ١٢٣ .
- سعد درويش ! وداعا ايها الفارس ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٠
- علي الصباغ ، مع هروب احلام الفارس القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧١ .
- بدر توفيق ، صورته الاخيرة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٦ - ٧٧
- سالم حمي ، الرحلة الأخيرة لسندباد ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٨٧ .
- عبد المنعم عواد يوسف ، في وداع الامير ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٠
- حسين علي محمد ، دمعتان ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩١
- مفرح كريم ، صفة للصبر ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٢ .
- فيصل ظاهر ابو فاشا ، إلى روح صلاح عبد الصبور ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٩
- جميل محمود عبد الرحمن ، لأنك شاعر صعب الخلود ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٠ - ١٠١ .
- د صابر عبد الدايم ، الأرض وفارس الحلم القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٢
- درويش الأسيوطي ، إلى الفارس القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٣ .
- فؤاد عبد الله الابور ، عام الإمارة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٨ .
- فاروق حسين خطوف ، رثاء شاعر ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٩ .
- محمد هاشم ، الرجوع إلى زمن البراءة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ١١٠ - ١١١ .
- محمد سليم الدسوقي ، جاء الفارس ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١١٢
- محمد عبد العزيز شبيب ، عرف على وتر الحزن ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١١٣ .

ثالثا أعمال بلغات أخرى

أعمال مترجمة لصلاح عبد الصبور

«People in my Country», «A Song to God», «TheTartarsAttacked», «The Shadow and the Cross», in Modern Arab Poets 1950-1975, Translated and edited by Issa

مقالات وأحاديث عن صلاح عبد الصبور

□ نبيل فرج

استكمالا للبليوجرافيا التي نشرتها مجلة «فصول» ، من إعداد حمدي السكوت وماوسدن حوش ، في العدد الأول من المجلد الثاني ، عن المقالات والأحاديث التي عندت أو أجريت مع الشاعر المصري الراحل **صلاح عبد الصبور** ، أود أن أضيف هذه القائمة :

ولا شك أن عددا كبيرا من الكتاب المصريين والعرب ، في بلادنا وأنحاء العالم ، قدموا قوائم مماثلة ، ولكن من الصعب جدا حصرها ، مما لم يشتركوا بأنفسهم في تعبيرها وتقديمها للجهات المعنية ، لأن الفترة الزمنية التي تبوأ فيها **صلاح عبد الصبور** مكانته بوصفه شاعرا عربيا لا خلاف على ريادته وأصالته - وهي فترة السبعينات - تقاطعت فيها بشكل حاد وسائل الاتصال الإعلامي في الوطن العربي ، ممثلة في الدوريات والكتب ، وإن لم يؤثر ذلك على الوشائج الثقافية الحميمة بين الكتاب .

ولعل كان من نتائج هذا الوضع أن أصبح الكتاب لا يعرفون ما ينشر متعلقا بهم . ويكاد يكون من المستحيل الآن ، لمن يقيم في القاهرة وحدها ، أو في أي عاصمة عربية أخرى ، أن يحيط بكل ما ينشر عن **صلاح عبد الصبور** ، أو عن أي موضوع آخر

وبليوجرافيا مجلة «فصول» شاهد على هذا النقص ، ولو أنه لا بد لها فيه

ولكن هذه الكلمة دعوة للكتاب في أنحاء الوطن العربي ، لاستكمال هذه البليوجرافيا ، توثيقا للمعرفة الكاملة بشاعر كبير ، استوى له العظم في الأبنة الحديدية ، وسيظل اسمه مثل ، على مدى التاريخ ، علامة طريق في مسيرة الشعر العربي ، تقدم الدليل على أن الشعر الحديث لا ينتصر على زمن دون زمن ، أو يخص به قوم دون غيرهم ، وإنما نصيب المتأخرين منه لا يقل أبدا عن نصيب المتقدمين .

وهذه هي القائمة الخاصة بي :

«مأساة الحلاج» في صوء العصر	جريدة «الثورة» السورية ٧ / ١٢ / ١٩٦٦
موسم المسرح في القاهرة والأميرة التي تنظر	جريدة «البعث» السورية ٣ / ١٢ / ١٩٧١
الأميرة تنظر مخرجا يضيعها .	البعث ١٦ / ١٢ / ١٩٧١
حوار مع صلاح عبد الصبور	البعث ٢ / ٣ / ١٩٧٢
صلاح عبد الصبور يسافر في قاطرة ليليه .	جريدة «الأنوار» اللبنانية ٢ / ٢ / ١٩٧٣
وقفة مع الشاعر صلاح عبد الصبور .	الأنوار ١٥ / ٥ / ١٩٧٤
صلاح عبد الصبور في اعترافاته	الأنوار ١٢ / ٧ / ١٩٧٤
صلاح عبد الصبور يعترف	مجلة «الصياد» اللبنانية ٣٠ / ١٠ / ١٩٧٤
صلاح عبد الصبور : خاتما التعبير الانفعالي	الصياد ١٩ / ٧ / ١٩٧٥
صلاح عبد الصبور وحياتي في الشعر .	الأنوار ٢١ / ٨ / ١٩٧٨
صلاح عبد الصبور كتابي التقدمة على وجه الريح	الأنوار ٢ / ٣ / ١٩٨١
صلاح عبد الصبور : أسوار الحلم والقيد	الصياد ٣ / ١٩٨١
مسافر ليل في وغرب	المساء ٢٦ / ٦ / ١٩٨١
صلاح عبد الصبور أقنعة الحب وفنون العشق	فجور ٦ / ١٩٨١
صلاح عبد الصبور . ثقافة الصلوة وأمل الانتظار	الأنوار ٢٢ / ٨ / ١٩٨١
صلاح عبد الصبور والتحديد في الفن .	الثقافة ١٠ / ١٠ / ١٩٨١
الكلمة والموت في «مأساة الحلاج»	الصياد ١٥ / ١٠ / ١٩٨١

نجيب محفوظ

الأنجليزية

مقالة بليوجرافية

ماهر شفيق فريد

كانت لنجيب محفوظ ـ عبر سنواته السبعين ـ ثلاث وبات من عرائس الصون . ومة التاويخ المرعوى ، ورية الرواية ذات المهاد العصرى ، وومة القصة القصيرة . فى البدء كان كتاب مصر القديمة (١٩٣٢) المترجم عن عالم المصريات الإنجليزى جيمس بيكى (وحديثا نيل له العالمان الأثريان شفيق فريد ولبيب حبشى كتابه الآثار المصرية فى وادى النيل إلى العربية فى ثلاثة أجزاء . وما وال الحرء الرابع بمصر البشر) وبيكى أحب عبث الأقداو (١٩٣٩) ورادوبس (١٩٤٣) وكفاح طيبة (١٩٤٤) (كان هذا الأبن الاخير اسع الثلاثة واصبحهم) . ثم كان كتاب همس الجنون (١٩٣٨) وهو مجموعة أقاصيص ولدت ـ بعد فترة انقطاع طويلة عن الإحاب ـ نسما من الاشاء : دنيا الله (١٩٦٣) بيت سيئ السمعة (١٩٦٥) حارة القط الاسود (١٩٦٩) تحت المظلة (١٩٦٩) حكايه بلا بداية ولا نهاية (١٩٧١) شهر العسل (١٩٧١) الحريمة (١٩٧٣) الحب فوق هضبة الهرم (١٩٧٩) الشيطان يعظ (١٩٧٩) . ثم كانت رواية القاهرة الجديدة (١٩٤٥) وهى فاتحة نسل موصول مباركة . اعتمدت عليه شهرة نجيب محفوظ . إذ تلاها خان الخليلى (١٩٤٦) زقاق المدق (١٩٤٧) بدايه ونهاية (١٩٤٩) بين القصرين (١٩٥٦) قصر الشوق (١٩٥٧) السكرية (١٩٥٧) أولاد حارتنا (١٩٥٩) اللص والكلاب (١٩٦١) السمان والخريف (١٩٦٢) الطريق (١٩٦٤) الشحاذ (١٩٦٥) ثرثرة فوق النيل (١٩٦٦) ميرامار (١٩٦٧) المرايا (١٩٧٢) الحب تحت المطر (١٩٧٣) الكرنك (١٩٧٤) حكايات حارتنا (١٩٧٥) قلب الليل (١٩٧٥) حضرة المحترم (١٩٧٥) ملحمة الحرافيش (١٩٧٧) عصر الحب (١٩٨٠) العائش فيه (١٩٨١) ليالى ألف ليلة (١٩٨١) . ولا عديح فى هذه الانساب رواية السراب (١٩٤٨) ، فهى من أبناء السفاح . احبها نجيب محفوظ بعد إلمامه سريعة مرية النص الروندى

عطاء كثير بكل المقاييس . يضم نسعا وثلاثين كتابا ، وما زالت رية النص المخصوص ولودا مخصبة . فقد حملت مؤخرا بمجموعة قصصية عنوانها رأيت فيما يرى النائم ، وروايتين هما التالى على الزمن ساعه ، ورحلة ابن بطوطة . وينتظر أن تخرج هذه الفوائد الجديدة إلى نور الحياة قريبا .

ولنتبع هذه السلاسل من الأنساب ـ واسع الإصحاح الرابع من سفر التكوين . والإصحاح الأول من إنجيل متى ـ لنرى مادا اضاف هؤلاء الأبناء إلى ثروة الفكر و الخيال . لقد كان نجيب محفوظ هو الروائى الذى جمع فى المزاوجه بين أعمق قضايا الفكر وأصدق تفاصيل الواقع . كان واعيا ومزيا فى آن واحد (عندى أنه ـ فى الجيل الأول ـ كانت ألجوويات ، من صراع كافكا وأضرابه ، يوصل بالواقعة الدقيقة إلى الإقناع . ولكن واقعيته ليست إلا إيهاما بجحب من ورائه تهاتمات ميتافيزيقية عميقة ، ووعية لا تكل فى عدو الحيا والآن) . ولأن أعماله عاشة للقراءة على اكثر من مستوى فقد أحبه الألاف لا فى مصر وحدها بل فى العالم العربى كله ، ووجد فيه المثقف ونصف المثقف وربع المثقف . كما وجد فيه الأمى الذى يمشى السيما ويشاهد التليفزيون ويستمع إلى الإذاعه ويتم بالمسرح ، تصويرا واقعا لمقدعات من احياة المصرية ما بين قصور الباشوات واكواخ الفقراء وبيوت الطبقه المتوسطه . لا عجب اذ انعقد الإجماع على أنه روائى العالم العربى الأول . وإن اختلفت بين الحين والحين تيارات من العنصرية الفردية تكاد تطاول عبقريته ـ وإن اعورها استمراوه الدؤوب . أعنى حملا من صرار يوسف إدريس ، والطيب صالح ، وإدوار الخراط ، وجليم بركات ، ومحمد ديب ، ولويس عوض ، وجبرا إبراهيم جبرا ، وعبد كيفانى ، وغالب هلسا . هؤلاء روائيون موهوبون أبدعوا بعض أعمال عظيمة ـ ورواية واحدة أو على أقصى تقدير روايتان فى حالة كل منهم ـ ولكن عملهم لا يشكل كلاً متكاملا oeuvre على نحو ما نجد فى حالة نجيب محفوظ

على ان نجيب محفوظ إذا كان قد لاقى من التكريم والإقبال فى وطنه ما لم يلقه روائى من قبل ، فإن عالم العرب ـ وهو ما زال ، شئنا أم أبينا ، معيار الذوق الأدبى فى عصرنا ـ قد ظل عازفا عن قراءة الأدب العربى الحديث ، برغم أنه لم يقصر فى قراءة آداب أخرى ، آسيوية وافريقيه وامريكة جنوبية كثيرة . ترى ما علة هذه الظاهرة ؟ ليس السبب هو اللغة وحدها ، فبعض العربية ـ على صعوبتها ـ اصعب من اليابانية ، مثلا ، وقد ترجم ياسوناوى كواباتا إلى الإنجليزية ، ونال جائزة نوبل . وليس السبب هو الاكتفاء الذاتى . وشعور الغربى بانه قد ابدع فى الآداب والفنون والعلوم ما لا يكفى أعمار كاملة ـ دع عنك عمرا واحدا ـ لتحصيله ، فإن الغربى ـ وهذا مكمن خطره ـ صاحب حب استطلاع لا يكل ، وقابليته مشحوذة دائما أبدا لكل جديد . وليس السبب هو النظرة الفوقية التى ينظر بها الغربى إلى

العربي ، مهما جهد ، أبدا ، في إخفائها ، فالعربي وإن كان يؤمن عموما بتفوقه على أسلافه سام وحام وياقث ، مستعد ، على طيب خاطر ، للإقرار بالعبقريات العربية الفردية التي تنزع كواحات مشاتة ، وعلى فترات متباعدة (إذ يجب ألا تتعاون هذه الفترات أكثر مما يسمح) ، في هذا الجمل أو ذاك من حمول الأدب او الطب او الفيزياء . وليس السبب هو إحجام دون البشر الاحصنيه عن قبول اعمال مترجمة عن العربية ، فليس الشعر التركي ، مثلا ، (وهو الذي تنشره سلسلة «يونسكو» ، الذائعة الصيت) أعظم من الشعر العربي ، ولا اقرب إلى ذوق الغربيين . كلا . عجبا أن للشمس تأبى الغروب في مكان آخر

والسبب ـ عندي ـ هو التقصير المعيب من جانب ادبائنا ومقادنا واساتذتنا الجامعيين ممن يجيدون الإنجليزية ، والفرنسية ، واللاتينية . والإيطالية . والأسبانية ، والروسية ، وغيرها في نقل هذه الثروة المحفوظية إلى لغات العالم المتحضر . وسأقصر حديثي على الإنجليزية واقول كم كان الحال يختلفا لو ان رجالا من طراز لويس عوضي ، ومحمدي وهبه ، ومحمد مصطفى بدوي ، ومحمود الملاوي . عكف كل منهم على ترجمة كتاب واحد لمحفوظ ، بالانجليزية التي تسامت إنجليزية الإنجليز دانيا ، ومعرفته الحميمة بالعربية التي يعرف اسرارها ؟ لكن الامور الآن قد بدأت ـ لحسن الحظ ـ تتحسن قليلا ، إذ وأينا عددا من الاساتذة الجامعيين ـ كالدكتورة فاطمة موسى محمود ، والدكتورة اجنيل بطرس سمعان ـ يقفون مصوصا كاملة من محفوظ إلى الإنجليزية ، ثم بعد الامر وهنا على اجتهادات المستشرقين ، مع إقرارنا بتعظم فضلهم . ولا جادلني شك في أنه يوم تكتمل ترجمة عشر روايات لمحفوظ او نحوها إلى الانجليزية ، فسيحل ـ في خلال سنوات قليلة ـ مكانه الصحيح كواحد من اكبر روائي عصرنا . لا تحابيس موللك واح أنامد ونشوا انشيق ومثلها وحدهم ، وإنما أيضا تحابيس صاوتر واجويس ولسون وموراڤيا ، وسيرى أقسام الآداب الآسيوية في أعرق جامعات الغرب ـ وقد بدأت تفعل ذلك حقا ـ خصصص لمحفوظ مقررا مستقلا ، كما هو الشأن مع دبكنز وتوائم وتوماس مان وغيرهم ، وتلك ـ في الدوائر الاكاديمية ـ علامة المجد الذي لا يطاوله مجد . وأنه لدخول الكاتب في عداد «الكلاسيات» ، او التراث الذي حاز الخلود !

أدع هذه التأملات ـ التي لا خلو من برقي ـ لكي احدثك عن نجيب محفوظ في الإنجليزية من واوس . الأول هي تعداد اعماله المترجمة إلى الإنجليزية ، والثانية هي عرض أهم ما كتب عنه بتلك اللغة ، سواء كان الكتاب مصريين ، أو عربا ، أو إسرائيليين ، أو بريطانيين ، أو أمريكيين ، أو إيطاليين ، أو غير ذلك ، فالمعول ، هنا ، على لغة الكاتب لا على انتماءاته القومية ولا يدعي هذا المسح شمولا ، ولكنه يحاول ـ فيما أمل ـ اهم ما كتب في الموضوع .

أولا ـ أعمال نجيب محفوظ المترجمة إلى الإنجليزية

١ ـ روايات

ـ ترجم بريلوو في حاسيك رواية وقاق المدق وصدرت في بيروت عن منشورات حياة عام ١٩٦٦ ولي حاسك مستشرق بريطاني ولد عام ١٩٣٥ ، وحصل على الدكتوراه في الادب العربي من جامعة لندن عام ١٩٦٠ ، وقضى أربع سنوات في أماكن مختلفة من العالم العربي ، وهو يعيش حاليا في الولايات المتحدة ، حيث درس الادب العربي في جامعة وسكونسن من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٣ وجامعة إنديانا من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٦ وفي سبتمبر ١٩٦٦ انضم إلى هيئة التدريس في قسم لغات الشرق الادنى وآدابه بجامعة مشيجان .

وقد قدم في حاسك لترجمته بمقدمة من خمس صفحات تحدث فيها عن سيرة محفوظ وأعماله ، وخص بالذكر ثلاثيته ، قائلا إنه يعالج خيوطا عامة ومشكلات اندية مما يشترك فيه البشر جميعا ، كالحياة والموت ، والشباب والشيخوخة ، وعلاقة الإنسان بربه والأباء والأبناء ، والارواح بالروحات ، ومشكلات الالتزام السياسي والاجتماعي ، وعده مرآة صادقة للعصر في مصر والعالم العربي .

ـ وترجمت الدكتورة فاطمة موسى رواية ميراهار ، وقدم لها الروائي الإنجليزي جون فاولز ، وراجع الترجمة ماجد الفصص وجون وودسك . وقد صدرت عن دار نشر «هايمان» الإنجليزية ، بالاشتراك مع مطبعة الجامعة الأمريكية في القاهرة ، عام ١٩٧٨ .

ومقدمة جون فاولز . صاحب رواية المجوس التي حولت إلى فيلم سينمائي مثل فيه انطوني كوين . سطر في رواية ميراهار في سياق الادب المكتوب عن الإسكندرية بالإنجليزية والفرنسية وغيرهما ، مثل مسرحية شكسبير انطوني وكليوباترا . وقصائد كافافي . وكتابي إ م فورستر الإسكندرية تاريخ ودليل . وفاروس وفيلون . ورواعية الإسكندرية لورنس دريل

وقد نشر محمد عبد الله الشفقي عرضا وافيا لهذه المقدمة في مجلة الهلال (ديسمبر ١٩٨١) تحت عنوان : «نجيب محفوظ في عالم الناطقين بالإنجليزية» ، فليرجع إليه القارئ . كما ذيلت الترجمة بتسع صفحات من الهوامش تعرف القارئ العربي بما في الرواية من إشارات تاريخية ومحلية ومكانية

ـ وترجم سعد الخلاوي رواية الكرنك في كتاب ثلاث روايات مصرية معاصرة (مطبعة يونيك جوردكتون ، نيو برنزويك ١٩٧٩) ، بالإضافة إلى رواية اسماعيل ولي الدين خمسة احضر ورواية سعد الخادم .

وهذه الترجمة (التي لم أتمكن من الاطلاع عليها) مقدمة ، كما أنه قد سبق لسعد الخلاوي أن ترجم كتابا عنوانه قصص مصرية قصيرة حديثة (١٩٧٧) لم يتح لي بعد ، أو لم أكن فيه شيء لنجيب محفوظ

ـ وترجم فيليب ستيوارت ، رواية أولاد حارتنا (تحت عنوان أولاد الخلاوي) وصدرت عن د . نشر «هايمان» بلندن في ١٩٨١ وقد سبق ترجمة عدة سنوات في شمال افريقيا

وللكتاب مقدمة من ثلاث صفحات . تعرض فيها فيليب ستيوارت لما يتيح نشر هذه الرواية في حريدة الأهرام عام ١٩٥٩ ، والصجة التي اثارتها في أوساط المحافظين ، ونشرها في بيروت عام ١٩٦٧ بعد منعها في مصر ، وقد جاء على اختلاف المحقق المترجمة له على في الادب العالمي ما يشبه هذه الرواية . وأنها ، لما كانت تذكرنا ـ من بعد ـ بمسرحية برنارد شو العودة إلى متوشالح . ورواية كازنتزاكس المسيح يعاد صلبه . ورواية جورج اورويل مزرعة الحيوان

٢ ـ قصص قصيرة

ـ ترجم ف المنعم قصة «هذا الرجل» (من مجموعته همس الجنون) تحت عنوان «بيت الدمية» في مجلة ميدل إيست فورام (أكتوبر ١٩٦٠) .

ـ وترجم ف المنعم قصة «بداية» (من مجموعة همس الجنون) في مجلة ميدل إيست فورام (يونية ١٩٦١)

ـ وترجم دنيس جونسون ـ دفيز . وهو من أحسن مترجمي الأدب العربي الحديث إلى الإنجليزية على قدر الحياء اليوم ، قصة «جلاوي» (من مجموعة دنيا الله) في كتابه قصص عربية قصيرة حديثة (مطبعة جامعة أوكسفورد ، لندن ، ١٩٦٧)

وجونسون ـ دفيز من مواليد فالكوفر في ١٩٢٢ بدأ يدرس الأدب العربي في مدرسة شعبت الشرقية جامعة لندن عام ١٩٣٧ وتخرج من جامعة كمبردج قضى سنوات الحرب العالمية الثانية يعمل في القسم العربي بمحطة الإذاعة البريطانية . وعاش في القاهرة ما بين ١٩٤٥ و١٩٤٩ حيث كان محاضرا في جامعتها وهو متزوج ولدي له روبنان . وقد ترجم من مسرحيات توفيق الحكيم السلطان الحائر . ومصير صرصار . ويا طالع الشجرة . وغيرها وللكتاب مقدمة علم المستشرق ا ج آبري . وتقع في ثلاث صفحات تعلم المترجم ، مع تعريف وجيز بمحفوظ

ـ وفى كتاب **الكتابة العربية اليوم** القصة القصيرة » من تحرير الدكتور محمود المترلاوى (المركز الأمريكى للأبحاث بالقاهرة ، دار المعارف ١٩٦٨) مرجمت مادية فرح قصة « الجامع فى الدرب » (من مجموعة **دنيا الله**) تراجمه حورياتى وهبة ، وترجمت الدكتورة عزة كراوة قصة « حطل والعسكرى » (من مجموعة **دنيا الله**) تراجمة ديفيد كيركهاوس .

وللكتاب كلمة تمهيدية بقلم الدكتور ثروت عكاشة ، وتقديم بقلم عميد المستشرقين المجدثين ج . ا . فون جرونباوم ، ومقدمة من تسعة عشر صفحة للمترلاوى ، كما يسبى بليوجرافيا عن القصة المصرية القصيرة فى العربية والإنجليزية والفرنسية

ـ وترجمت شهاد سالم قصة « اليوم » (من مجموعة **تحت المظلة**) فى مجلة (لوتس) « الأدب الافريقى الآسيوى » (أبريل ١٩٧٠) .

ـ وترجمت قصة « سهر الليل » (من المجموعة التى تحمل هذا الاسم) فى مجلة آراب ورلد (اعسطس ـ سبتمبر ١٩٧١) (لم اطلع عليه) .

ـ وترجمت قصة « وليد شقاء » (من مجموعة **شهر العسل**) فى مجلة آراب ورلد (اعسطس ـ سبتمبر ١٩٧١) (لم اطلع عليه)

ـ واصدرت إدارة العلاقات الخارجية بوزارة الثقافة كتيبا عن محفوظ بالإنجليزية والفرنسية من تحرير مصطفى مسر ، كتبا عنوانه **نجيب محفوظ مختارات من قصصه القصيرة** ، دون نص على اسم المترجم او المترجمين ، وقد حوى الكتاب خمس قصص هى « الجوع » (من مجموعة **همس الجنون**) ، و« دنيا الله » (من المجموعة التى تحمل هذا الاسم) ، و« الخباء » (من مجموعة **دنيا الله**) ، و« السكران يمشى » (من مجموعة **خمارة القط الأسود**) ، و« خمارة القط الأسود » (من المجموعة التى تحمل هذا الاسم) .

وللكتاب مقدمة من ثمانى صفحات لا تعرف من كاتبها ، تعرف **بنجيب محفوظ** روائيا وكاتب قصة قصيرة ، وكاتب مسرحيات وسيناريو ، وتذكر المقدمة أنه ولد فى عام ١٩١٢ ، وهو خطأ شائع فى كثير من الكتابات عن محفوظ ، صوابه ١٩١١

ـ وترجم عاكف أوناديز وروجر آلن ، مع مقدمة ، مختارات من اقاصيص محفوظ تحت عنوان **دنيا الله مختارات من القصص القصير** (مبادرليس سيموبكا إيلاميكا ١٩٧٣) .

ـ وترجم جوزيف ت . أوكين ، المحاضر بكلية القديس يوسف (بيروت) ، قصة « الجامع فى الدرب » (من مجموعة **دنيا الله**) مع هوامش ، فى مجلة ذا مورلم ورلد (يناير ١٩٧٣) ورد فى هامش أول صفحة من ترجمته مالمترجمة السابقة لمادية فرح

ـ وترجم دينس جوسون ـ ديفيز قصة « الخاوى خلف الطبق » (من مجموعة **تحت المظلة**) فى كتاب **قصص مصرية قصيرة** (دار « هايمان » بلندن ، بالاشتراك مع مطبعة الجامعات الثلاثة بواشنطن ، ١٩٧٨) مع تعريف وجيز بحياة محفوظ

هذا وقد نشرت مجلة مبدل إيست إنترناشيونال (سبتمبر ١٩٧٣) قائمة قصيرة بما ترجم من أعمال محفوظ إلى الإنجليزية والفرنسية ، فكان مما ذكرته ست ترجمات لم نصح فى ، وبيانها كالآتى

١ ـ « الجوع » (من مجموعة **همس الجنون**) فى مجلة داسكرايب ٤ (١٩٦٢)

٢ ـ « زعلارى » (من مجموعة **دنيا الله**) فى مجلة آراب ورلد ٢٤ (١٩٦٢)

٣ ـ « دنيا الله » (من المجموعة التى تحمل هذا الاسم) فى مجلة ذا سكرايب ٩ (١٩٦٤)

٤ ـ « الحصول والفضلة » (من مجموعة **خمارة القط الأسود**) فى مجلة آراب أورزفر ٣٢٧ (١٩٦٦)

٥ ـ « زعلارى » (من مجموعة دنيا الله) فى مجلة نيو آوتلوك ١ (١٩٦٧)

٦ ـ « تحت المظلة » (من المجموعة التى تحمل هذا الاسم) فى مجلة نيو آوتلوك ١٢ (١٩٦٩)

ثانيا ـ كتابات عن نجيب محفوظ بالإنجليزية

٣ ـ كتب

الكتاب العمدة هو ـ ولا ريب ـ **الإيقاع المتغير دراسة فى روايات نجيب محفوظ** (الناشر ، ا . ج . بريل لايدن هولندا ، ١٩٧٣) لمؤلفه الناقد الإسرائيلى **سامون موسيح** ، **الأستاذ بجامعة تل أبيب والكتاب فى الأصل رسالة دكتوراه أعدت تحت إشراف الدكتور محمد مصطفى بدوى بجامعة أكسفورد** (١٩٦٨) وكان عنوانها حينذاك **روايات نجيب محفوظ** تقديم

ويتكون الكتاب من

مصدير

١ ـ ظهور الرواية العربية ١٩١٤ ـ ١٩٤٥

٢ ـ صبح ورائى

٣ ـ مصر قديمة وحديثة . الروايات التاريخية ـ الروايات الاجتماعية ـ أدب مصرى : **السراب**

٤ ـ الإيقاع المتغير . الثلاثية .

٥ ـ الحديث الأكثر حرية أولاد حارتنا

٦ ـ فى الخاتمة : الروايات القصيرة .

حاشيه

تذييل أ . طبعات وتواريخ

تذييل ب تحليل حبكات روايات محفوظ

بليوجرافيا .

ولا يعيب الكتاب سوى بعض أخطاء مطبعية ، وانه يحتاج ـ بطبيعة الحال ـ إلى تنقيح وزيادة ، إذ وقف عند أعمال محفوظ قبل عام ١٩٦٧

وهو يذكر أن رسالة الدكتور **حمدى السكوت عن الرواية المصرية واتجاهاتها الرئيسية** غير منشورة (ص ٢٣٣) . وقد نشرت فيما بعد ، كما سيجئ فى مقالنا هذا .

كما يذكر تواريخ صدور **علامات الفكر المعاصر والكاتب وحملة الكتاب العربى والحملة** (ص ٢٣٤) دون أن يذكر تواريخ نوعها

ويذكر الكاتب ـ متابعا فى ذلك الرأى الشائع ـ أن حسين يتنحر فى نهاية رواية **بداية ونهاية** (ص ٦٧) . ونحن أن خاتمة الرواية تقبل هذا التفسير ، ولكنى أود أن أسجل هنا أنى سمعت نجيب محفوظ ـ ذات مرة ، يقول إن انتحار بطله مصطفى لا جسدى ، وأنه لو كان يريد الانتحار حقا لأطلق على نفسه الرصاص من مسدسه ، ولما رمى نفسه إلى النيل وهو ضابط بجهاز المباحث ، وعندى ان هذا التفسير الأخير أقوى وقعا ، وأكثر صدقا مع طبيعة حسين الخيالية فى أعماله

رسائل جامعية غير منشورة

ثمة رسالتان ـ لم اطلع عليهما ـ ومن المحقق أن هناك ، فى جامعات بريطانيا والولايات المتحدة وغيرهما ، رسائل أخرى فاتتنى

ـ رواية « أولاد حارتنا » **لنجيب محفوظ قيمتها من حيث هى أدب ومؤشر إلى الحالة الراهنة للعاطفة الدينية فى مصر** ، **لفيليب سنيوارت** (مترجم الرواية إلى الإنجليزية) وهى رسالة للدرجة B. Litt من جامعة اكسفورد (١٩٦٣)

ـ **الرواية التاريخية العربية الحديثة** ، **لمنصور إبراهيم الحارس** ، وهى رسالة دكتوراه من جامعة لندن (١٩٦٦)

فصول أو أجزاء من كتب

ـ دكتورة **نور شريف** ، **حول كتب عربية** (جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٠) عن مقالة عن رواية **اللص والكلاب** والكتاب فى الأصل محموعة أحاديث أذيعت فى البرنامج الأوربى من إذاعة القاهرة .

ـ دكتور **حمدى السكوت** ، **الرواية المصرية واتجاهاتها الرئيسية من ١٩١٣ إلى ١٩٥٢** ، مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٧١ يناقش روايات **نجيب محفوظ** التاريخية ، وروايته الواقعية ، مع تصدير ومقدمة وخاتمة وبليوجرافيا ، والكتاب فى الأصل رسالة دكتوراه من جامعة كيمبردج (١٩٦٥)

ـ جون ا. هيوود. **الأدب العربي الحديث** ١٨٠٠ ـ ١٩٧٠ (الناشر. لند همفريز. لندن ١٩٧١). يتحدث عن محفوظ حديثا خاطفا في أقل من صفحتين.

ـ وليم مرمر ومسيح حوري (الاستاذان في جامعة كاليفورنيا. بركلي) **قراءات في الأدب العربي المعاصر**.

الجزء الأول **القصة والأقصوصة** (مطبعة بريل في ليدن ١٩٧١) يشرحان الفن العربي للقصة والأقصوصة «دنيا الله» مع تعريف وجيز بكتاب محفوظ. وترجمة للكلمات الصعبة إلى الإنجليزية والكتاب موجه إلى الطلبة الأجانب الذين يدرسون الأدب العربي.

ـ دكتورة **فاطمة موسى محمود**. **الرواية العربية في مصر ١٩١٤ ـ ١٩٧٠** (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣) تخصص ثلاثة فصول لمحفوظ

ـ **هيلاري كيلباتريك**. **الرواية المصرية الحديثة دراسة في النقد الاجتماعي** (الناشر مطبعة اليكا. لندن ١٩٧٤) يتحرك هذا الكتاب ـ كما يدل عنوانه ـ في المنطقة ما بين النقد الأدبي وعلم الاجتماع وهو في الأصل رسالة دكتوراه أعدت تحت إشراف الدكتور **محمد مصطفى بدوي** والأستاذ **ألبرت حوراني** في كلية ماست أنطوني بجامعة أوكسفورد. يصدره كلمة تمهيدية بقلم الأول تناقش. في حديثها عن محفوظ قبل التتويج وبعدها. قضايا من نوع حياة المدينة. والنظام السياسي والإداري. ووضع المرأة. والدين. وعلاقة المثقف بالمجتمع بالحي حكايات ورواياته. مع سيكولوجراما محتاوة.

ـ ر. **أوسل** (محرر) **دراسات في الأدب العربي الحديث** (الناشر آويس وملس ١٩٧٥). وهو في الأصل مجموعة أبحاث قدمت في ندوة عن الأدب العربي الحديث (يولية ١٩٧٤) بمدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن به ثلاث مقالات عن محفوظ

ـ «**قصص نجيب محفوظ القصيرة**» للدكتور **حمدي السكوت**: يناقش أقاصيصه من مجموعته **همس الجنون حتى مجموعة شهر العسل**. مروراً بمعظم قصص لم تجمع قط في كتاب. وجدير بالذكر أن الكاتب قد بشر. بالاشتراك مع الدكتور **ملوستد هوبر**. دراسة سيكولوجية نقدية سيكولوجراجية عن محفوظ في مجلة الجديد (١٥ ديسمبر ١٩٧٢ وبعدها) «تحصيا فيها اقاصيص محفوظ ومقالاته الأخيرة. من نتاج الشاب.

٢ ـ «الروايات العربية والتحول الاجتماعي» للدكتور **حلمي بركات** ناقش. من زاوية سوسيولوجية. روايات محفوظ **لرثرة فوق النيل واللص والكلاب والسمان والخريف**.

٣ ـ تحليل لـ **الحب تحت المطر** «رواية من تأليف **نجيب محفوظ**» **لتريفور لي جاسيك** يلخص الرواية «ويتحدث عن الظروف الاجتماعية والسياسية التي ولدتها. ذاكرا بعض عيوبها الفنية. كتضخم عنصر الميلودراما» مشيرا إلى أن محفوظاً هو ضمير مصر.

مقالات ومراجعات من الدوريات

ـ **درموند ستيوارت**. «اتصالات مع الكتاب العرب». **مجلة مبدل إيست فورام** (يناير ١٩٦١). يتحدث عن الثلاثية معاونا إياها روايه **حون جولزورذي قصه آل فورسايت**. وقائلا إنها «نشر نجاحة كبيرى في الأدب الإنساني».

ـ **درموند ستيوارت**. «الأدب العربي وهل هو قابل للتصدير؟» بالإنجليزية في الأصل. وترجمها إلى العربية بهي حق في **مجلة القصة** (ديسمبر ١٩٦٢) يقول «هذه قصص **نجيب محفوظ** لا تزال تنتظر المترجم. وإني واثق انها حين تترجم ستفي من كنوز الرواح ما هي جديرة به». وإن كان يعترض على استخدامه للعصحى في الحوار.

هذا وقد كتبت الدكتورة **فاطمة موسى** في العدد التالي من **المجلة** (يناير ١٩٦٣) تعقيبا على هذا المقال تحت عنوان «حول الأدب العربي والفنون الإنجليزية».

ـ **تريفور لي جاسيك**. «ثلاثية نجيب محفوظ». **مجلة مبدل إيست فورام** (عراير ١٩٦٣).

ـ **فرانسو جابريلي**. «القصة العربية المعاصرة». **مجلة مبدل إيسترن ستديز** (اكتوبر ١٩٦٥)

يتحدث عن كتاب «**مختارات من الأدب العربي المعاصر**» (بالفرنسية) من تحرير **واوزل ولووامكاويوس**. وفيه تمادح من محفوظ. كما يذكر دراسة «لأب **جاك جوميه**» (بالفرنسية) عن الثلاثية. وقد نقلها إلى العربية الدكتور **يطمي لوقا**

ـ **جورج ن. صفير**. «الرواية العربية المعاصرة». **مجلة ديدالوس** (خريف ١٩٦٦) يقارن الثلاثية برواية توماس مان «آل بودنبروك» (ترجمها من الألمانية الدكتور **عبد الرحمن بدوي**). ويصف **اللص والكلاب** بأنها «عمل ساتري عن حياة الظلام والوحدة».

ـ **آوثر ورمهوت**. «الأدب العرق الحديث». **مجلة موكس ابيود** (شتاء ١٩٦٧) ـ يذكر محفوظا عرضا.

ـ **سي موسى**. «عمر القصة العربية الحديثة».

مجلة كريتيك (١٩٦٨) يتحدث عن **وقاق المدق والثلاثية**

ـ دكتور **لويس عوض**. «التطورات الثقافية والذهنية في مصر منذ عام ١٩٥٢». في كتاب **مصر منذ الثورة** تحرير ب. ج **فانكيوتيس** (الناشر هودر آند ستوين ١٩٦٨) تحليل ناقد لأصول ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ في التاريخ السياسي والثقافي لمصر. منذ الحملة الفرنسية (١٧٩٨) مرورا بثورة ١٩١٩. تعالج من **نجيب محفوظ** اس الأحزاب **ويوسف إدريس** اس الحساسيات قائلا إنهما «كانتا برجوازيتان عظيما الموهبة». عالجا الواقعية الاجتماعية وأضافا في ذلك نجاحا كبيرا. ثم «كشفا أخيرا أنهما بمقدورهما إنتاج من ناحية عن طريق التعبير عن الروح المعذبة لجيلها المحتوى تحت ضغط موسسات اجتماعية آخذه في الانهيار. وهوى لا يسر لها عود من عصر ما قبل الطوفان. حكم فذو الفرد. ويقول **لويس عوض** «وأني لمن محفوظا وإدريسا هما المغامران الوحيدان اللذان سنصمدان لاختبار الزمن». الأول من خلال «الطعام والمحكم» والثاني من خلال الانعماس في «العماء الأولى».

ـ ديفيد كوان. «الاتجاهات الأدبية في مصر منذ عام ١٩٥٢». في كتاب فانكيوتس المذكور أعلاه يصف محفوظا بأنه «واحد سبح الأسلوب الحديث الذي انهجه **ورولا وبلزاك**. ولكنه لا يدين بشيء هذين الاثنين. إذ هو مصري قح. وأوى قصص تملك من البر والخصوبة ما كان يملكه وواء قصص العصور الوسطى الذين محتوا حكايات **الف ليلة وليلة** الأسرة».

ـ سير كاشيا. **مجلة جيرمال أوف مبدل إيسترن ستدير** (يناير ١٩٦٩) عرض لكتاب **قصص عربية قصيرة حديثة** الذي ترجمه دنس جونسون ـ دفير يذكر قصه «وعلاوي» ذكرا وحيرا

ـ بلا توقيع. مقاله عن «البعد الأدبي في العالم العربي». **ملحق التايمز الادبي** (لندا تايمز ليتريري سبلمنت). العدد ٣٥٣٤ (٢٠ نوفمبر ١٩٦٩) تعالجها إلى العربية **كمال ممدوح حمدي** في **مجلة الفكر** (عراير ١٩٧٠) يقول عن محفوظ «ظهر دكتر العرب يتقدم الركب سنة ١٩٤١ بروايته خان الخليلي [كذا والتاريخ خطأ] ووصل إلى مكانه «الحالية بثلاثيه عن القصريين. قصر الشوق. والسكرية (١٩٥١ ـ ١٩٥٧ م وقد كتبت قبل النكسة».

ـ سامسون سوميخ. «قصه «وعلاوي» للوالف والخيط والعنبه». **مجلة جيرمال اوف أوابيك ليتريتشر** (الناشر ا. ج. بريل. لايدن هولندا) المجلد الاول (١٩٧٠) عرض للقصة وتفسير رموزها

ـ صاحم ميلسون. «نجيب محفوظ والبحث عن

المعنى » ، مجلة أرابيكا ١٧ (١٩٧٠) والكتاب أستاذ في الجامعة العربية بالقدس .

ـ مناحم ميلسون ، « بعض جوانب من الرواية المصرية الحديثة » ، مجلة ذا مودرن ورلد (يوليو ١٩٧٠) . يعتبر محفوظا وحودتيا ، « القصايا التي يتصارع معها (من خلال شخصياته العصصية) هي الموت والحب والإيمان »

ـ صالح الطعمة ، « التعريب والإسلام في القصة العربية الحديثة » ، في الكتاب السنوي للآداب المقارنة والعام (١٩٧١) . يتحدث عن الثلاثية ، وأولاد حارتنا ، ويرى شبها بين قصة « وعلاوي » ومسرحية بكت في انتظار جودو .

ـ جبرا إبراهيم جبرا ، « الأدب العربي الحديث والعرب » ، مجلة جيريال أوف آرابيك لترنشار ، المجلد الثاني (١٩٧١) . يصف رواية ثرثرة فوق النيل بأنها « مثل للاستقلال العام على نظرب كامل للمجتمع الحديث » [في قن الرواية] .

ـ بيير كاشيا ، « خيوط مصلة بالمسيحية واليهودية في المسرحية والقصة المصرية الحديثة » ، مجلة جيريال أوف آرابيك لترنشاو ، المجلد الثاني (١٩٧١) . يناقش الثلاثية ، وأولاد حارتنا ، مشيرا إلى أن الإنسان ـ لا الدين ـ هو مركز الاهتمام في الأدب المصري المعاصر .

ـ ب ح كانكيونس ، « حساد المنوة : دراسة للمضوط في روايه نجيب محفوظ أولاد حارتنا » ، مجلة ميدل إيستون ستديز (مايو ١٩٧١) . يشرح معنى القصة وطواهرها للقارئ الأجنبي ، ويتطرق من ذلك إلى تحليل الرواية

ـ صالح ج الطعمة ، « حول كتب عربية » ، مجلة بوكس أبرود (صيف ١٩٧١) . عرض لكتاب الدكتورة نور شريف سابق الذكر .

ـ صبري حافظ ، « أقاصيص عربية حديثة » ، مجلة لوتس الأدب الأفريقي الآسيوي (أكتوبر ١٩٧١) . عرض لكتاب دنيس جونسون ـ دبيبر ، نشر بالعربية والإنجليزية في هذه المجلة التي تصدر ثلاث لغات وهو يعد الترجمة الإنجليزية لقصة « وعلاوي » نجيب للأمثل . وأدنى من الأصل

ـ دكتور لويس عوض ، « التطور الشائق في مصر » ، محاضرة ألقت بالإنجليزية في ١ نوفمبر ١٩٧١ بمركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة هارفارد . ترجمها إلى العربية مع تعليقات الدكتور محمد يوسف نجم ، مجلة الآداب (نوفمبر ١٩٧٢) . وفي تعليقاته صنوب للدكتور لويس عدة أخطاء ، وخالفه في جملة أمور ، وإن جاء ذلك بلهجة يشوبها التحامل

ـ دكتور محمد مصطفى بدوي ، « الالتزام في الأدب العربي المعاصر » ، البوسكو كراسات تاريخ العالم ، بيرشاتل : سويسرا ١٩٧٢) . وهو يصف الثلاثية بأنها « تصور ـ من أشياء أخرى ـ أثر التغير الاجتماعي والسياسي على ثلاثة أجيال من أسرة القاهرة » .

ـ وروجر م ا آلن ، « رواية المرايا لنجيب محفوظ » ، مجلة ذا مودرن ورلد (إبريل ١٩٧٢) . تحليل مفصل للرواية وشخصياتها التي تتلخ حمسة وحمسين رجلا وامرأة .

ـ وروجر م ا آلن ، « رواية المرايا لنجيب محفوظ (٢) » ، مجلة ذا مودرن ورلد (يناير ١٩٧٣) . تتمة الدراسة السابقة

ـ دورميد سنيوادت ، « كتاب مصر المعاصرون » ، مجلة إنكاونتر (أغسطس ١٩٧٣) عن ضوء الفهم الذي شاع بين السلطة وفئة من كتاب مصر ـ على وأسهم توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ـ ثم انتهى بقيام حرب أكتوبر ١٩٧٣ .

ـ ف المصور ، « رواية المرايا لنجيب محفوظ » ، مجلة ميدل إيست إنترناشونال (سبتمبر ١٩٧٣) . تراجع الرواية باعتبارها مجموعة من اللوحات ، يعتبر اللوحة الأخيرة منها « أبسر به بشير ، أكثر أجزاء الكتاب شاعرية

ـ هيلاوي كيلباتريك ، « الرواية العربية ـ أهي موروث واحد ؟ » ، مجلة جيريال اوف آرابيك لترنشاو ، المجلد الخامس (١٩٧٤) تطرح ، من خلال مناقشتها لمحفوظ وغيره ، عددا من الأسئلة هل للرواية العربية وجود ؟ إلى أي حد تمكن القول بأن الروايات المكتوبة في أجزاء مختلفة من الوطن العربي تشكل موروثا واحدا ؟ وإلى أي حد يمكن أن تنطبق أحكامنا على الرواية المصرية على الرواية السورية أو اللبنانية ؟ وإلام يرجع الاختلافات بينها ، حين توجد ؟

ـ مي ن ميخائيل ، « أوثان محطمة » موت الدين كما يعكس في قصتين لإدوبس ومحفوظ » ، مجلة جيريال اوف آرابيك لترنشار ، المجلد الخامس (١٩٧٤) . يناقش قصتي « طلبة من السماء » (من مجموعة حادثة شرف) لإدريس ، و« حكاية بلا بداية ولا نهاية » لمحفوظ (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في ضوء الفلسفة الوجودية .

ـ بلا توقيع ، « منشورات حديثة » ، مجلة جيريال أوف آرابيك لترنشاو ، المجلد الخامس (١٩٧٤) يذكر صدور رواية المرايا لمحفوظ ، وكتاب الإيقاع المتغير لساسون سوميخ

ـ لوي ا . جيفي ، « نجيب محفوظ دنيا الله » ، مجلة بوكس أبرود (صيف ١٩٧٤) . مواجهة وحيرة ، يقلم محاضر في كلية ولايه مورلاند ، للمجموعه التي ترجمها عاكف أبادير وروجر آلن يقول إن محفوظا « عاش من السجن » على أية حال » منذ حوالي عامين مضيا » [عام ١٩٧٢ ؟ ؟] . فمن كان ذلك ؟ وهل يدري الأحباب مما لا يدريه ؟ وقل الله كاننا الكبير شر السجون » عدد وأي خلال سنواته السجين ـ إلا يكن في حياته الشخصية ، فمي حياة وطنه وحياه عالمنا عموما ـ ما هو أقسى من السجن ، وما سود باحباطه طهور العصة أولى القوة

ـ بلا توقيع ، « منشورات أخرى حديثة » ، مجلة جيريال أوف آرابيك لترنشار » المجلد السادس (١٩٧٥) . يذكر مجموعة دنيا الله التي ترجمها عاكف أبادير وروجر آلن قائلا إن قصصها مختارة من عدة مجاميع . وليس من كتاب دنيا الله وحد ، وأنها تحوي سبوة وحيرة لمحفوظ ، ومسحا من مت مسحات لروايته كما يسجل صدور رواية الحب تحت المطر ومجموعة الخرنشة

ـ سهيل بن سليم حبا ، « الإيقاع المتغير دراسة في روايات نجيب محفوظ » ، مجلة بوكس أبرود (ربيع ١٩٧٥) . عرض وحير ، يقلم محاضر في جامعة أوكلاهوما للعمدانية ، لكتاب ساسون سوميخ

ـ مي ن ميخائيل ، « الرواية المصرية الحديثة » ، مجلة ذا ميدل إيست جيريال (صيف ١٩٧٥) . عرض وجير ، يقلم استاذة مساعدة ، في قسم لغات الشرق الأدنى وآدابه بجامعة نيويورك ، لكتاب هيلاوي كيلباتريك .

ـ دكتور صبري حافظ ، « الرواية المصرية في الستينيات » ، مجلة جيريال اوف آرابيك لترنشاو ، المجلد السابع (١٩٧٦) يتحدث عن الثبات وعن أعمال محفوظ خلالها .

ـ دكتورة فاطمة موسى ، « روايات عربية مترجمة » ، مجلة جيريال اوف آرابيك لترنشار ، المجلد السابع (١٩٧٦) عرض لمجموعة قنديل أم هاشم ليحيى حقي من ترجمة د. محمد مصطفى بدوي ، ورواية رفاق المدق لمحفوظ من ترجمة نوبفور في جاسيك ، تشكو من ترجمة « الملم كرشه » إلى Mr Kirsha ، ومن أخطاء وقع فيها المترجم كترجمته « طابونة الكفراوي تبيع عيشا غير محفوظ سرا » إلى

Tabuna Kafrawy was secretly selling bread made of pure flour

حقا إن الأدب من عرق في تحفته » يتذكر المرء المثل الإيطالي « يا المترجم ، أيها الخائن ! على أننا لا نملك إلا أن نلتمس العذر للمترجم الإنجليزي ـ وعلى شقاها استماتة ـ إذ كم من الأحباب ـ ممن لهم العربية ـ يستطيع أن يعرف أن كلمة « طابونة » تعني « بحيرا » . ولست أعلم من الرجال ؟ إنما يلام المترجم لأنه لم يعرض ترجمته ـ بعد الانتهاء منها ـ على أحد أدباء العربية الأصلاء ، ممن يعرفون الحو الذي يتحدث عنه نجيب محفوظ .

ـ بلا توقيع ، «منشورات حديثة» ، مجلة جيرمال أوف أراييك لترنشار ، المجلد السابع (١٩٧٦) . تذكر ترجمة أسبانية لثماني عشرة قصة لمحفوظ ، مختارة من ست مجاميع مختلفة ، نشرت بين ١٩٣٨ و١٩٧١ ، مع مقدمة من ثماني صفحات .

ـ دينس جونسون ـ دفيز ، «الأدب العربي مترجماً» ، مجلة مبدل إيست إمبرياشيومال (سبتمبر ١٩٧٦) تعريف بسلسلة «الكتاب العرب» التي تصدرها دار «هايبان» للنشر بلندن ، وتذكر من منشوراتها . مصير صرصار للحكيم (ترجمة جونسون ـ دفيز) ورفاق المدق لمحفوظ (ترجمة تريمور لي حاسبك) وقصص عربية قصيرة حديثة (ترجمة جونسون ـ دفيز) وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح (ترجمة جونسون ديفيز) .

ـ ر . أوسل ، «كتاب عرب» ، مجلة مبدل إيست إمبرياشيومال (أكتوبر ١٩٧٦) . عرض لترجمات الكتب الأربعة المذكورة أعلاه .

ـ وريرت بريمهرست ، «قصص عربية قصيرة حديثة» ، مجلة وولد لترنشار نوداي (ربيع ١٩٧٧) ، عرض لكتاب دينس جونسون ـ ديفيز ، يذكر في ثنايا كتابا عنوانه : Modern Islamic Literature, by James Kritzeck لم يقع لي ، ولا ادري إن كان له شيء عن محفوظ

ـ تريفور لي جاسبك ، «رواية محفوظ الكرنك : صمير مصر الهادئ ـ تحت حكم عبد الناصر ـ يتكشف» ، مجلة «دا مبدل إيست جيرنال (ربيع ١٩٧٧) . تحليل مفصل للرواية في سياقها السياسي والاجتماعي .

ـ فيكتوريج وامراج ، «ثلاث روايات مصرية معاصرة» ، مجلة إريل (كندا) (أكتوبر ١٩٧٩) . عرض للروايات التي ترجمها صعد الطيلاوي . يقارن رواية الكرنك بروايات كرمتوفر إشرود ، وألكزندر سولجنتسين

ـ م . ج . ل . يونج ، «القصة العربية الحديثة في ترجماتها الإنجليزية . مقالة مراجعة» ، مجلة مبدل إيسون ستدير (يناير ١٩٨٠) . يتحدث عن ترجمات ميرامار لمحفوظ ، وعرس الزين للطيب صالح ، ورجال في الشمس لغسان كنفاني (ترجمها هيلاري كيلباتريك) وقصص مصرية قصيرة (ترجمة دينس جونسون ـ ديفيز) وتلك الرائحة لصنع الله إبراهيم (ترجمة دينس جونسون ـ ديفيز) . يذكر بليوجرافيا (لم تقع لي) ، عن القصة العربية المترجمة إلى الإنجليزية دياميا :

ـ م . ب . علوان ، «بليوجرافيا عن قصص عربية حديثة مترجمة إلى الإنجليزية» ، مجلة مبدل إيست جيرنال ٢٦ (١٩٧٢) ، ص ١٩٥ ـ ٢٠٠ .

ـ مايكهاو بيليد ، «ستناد في عسر» مجلة أوف آراييك لترنشار» ، مجلة مبدل إيسون ستدير (يناير ١٩٨١) . عرض للمحللين الأولين من هذه المجلة الممتازة ، يذكر مقالاتها عن محفوظ ، خاصة مقالة ساسون سوميخ عن قصة «عملاق» .

ـ إيان رتشارد بيتون ، «أسباء معقودون» ، مجلة دا لبراري رفيو (سبتمبر ١٩٨١) . عرض للترجمة الإنجليزية لرواية أولاد حارتنا بصفته محفوظاً بأنه «معروف في الشرق العربي كما أن ديكنز وسكوت معروفان في الغرب الأوربي» (عرضاً . أذكر أني لم أتمكن قط من تصديق ملحوظة نجيب محفوظ القائلة إنه لم يستطع قط أن يحمل نفسه على إكمال رواية واحدة لديكنز حتى النهاية) . بصفحة الرواية بأنها «ملحوبة» ذات «نظرة عميقة للتناقض» ـ «لا فاعلة . إلى الطبيعة

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

خاتمة

تلك ـ أيها القارئ ـ أهم الكتب والمقالات المكتوبة عن محفوظ . لا يهولنك عددها ـ وتمة غيرها مما لابد فد فاتني ـ فحسب أنه قد ملأ دنيا الناطقين بالإنجليزية ـ على امتداد كوكبنا ـ وشغل الناس فالحق أن هذه الكتابات كلها لا تعدو أن تكون قطرة في بحر النقد الواسع الأرجاء ، لا يلتفت إليها سوى المتخصصين في الأدب العربي ، أو المولعين من قراء العرب ـ وهم محدودو العدد ـ بالوقوع على هذه الجواهر العربية النادرة . وربما كان من الملائم أن نختم هذا المسح بعدد من الملاحظات .

الملحوظة الأولى أن ما ترجم من أعمال محفوظ قليل لا يناسب مع عراء إنتاجه . ولا يعمل كل حوانبه ، ومن ثم لزم أن يعكف فريق من المترجمين على نقل أهم أعماله إلى الإنجليزية ، كاملة ودون اختصار . ملست من رأي الدكتور لويس عوض الذي اقترح يوما ، على صفحات الأهرام ، أن تكون ترجمة أدبنا إلى اللغات الأجنبية مختصرة محورة ، إذ ليس عند طه حسين مثلا ـ في رأيه ـ جديد على قارئ ديكارت وأوجست كونت وربان ، وليس عند العقاد جديد على قارئ إمرس وكارلايل وملاسعه المثالية الألمانية ، وليس عند سلامه موسى جديد على قارئ فرويد وماركس دارون وشو ووبلز ولو كان الأمر كذلك حقا ـ وإن كان عندنا أن نقر بأنه كذلك جزئيا ـ لما استأهل أدبنا هذا ، النقل إلى لغة أجنبية ، أساسا .

والملحوظة الثانية أنه يجس دائما أن يشترك في ترجمة العمل الواحد اثنان ، أحدهما من أبناء العربية والثاني من أبناء الإنجليزية . وأن يضطر ـ إن أمكن ـ عضوان لواحد من كبار الأدباء ، أو النقاد العرب ، وذلك على نحو ما قدم حول عارلو لرواية ميرامار .

والملحوظة الثالثة أنه ينبغي أن يعمل بوزارة الثقافة أو المجلس الأعلى للثقافة أو غير ذلك من الهيئات أن تعمل على ترغيب الناشرين والمترجمين الأجانب في ترجمة محفوظ وغيره ، حتى يجيء اليوم الذي نراه فيه منشورا في سلاسل توزع بالآلاف ـ بل الملايين ـ كسلسلة «بنجوين» الدائمة الصيت ، ويومها يكمل للبحر المتميز حقا من أدبنا أن يكون مطروحا للتفاضل على الساحة العالمية .

أقول قولي هذا لا طامعا في أن يتنقل أدبنا من نطاق اهتمامه إلى نطاق العالمية ، ولا في أن يفوز أحد أدبائنا العرب جائزة نوبل وما إلى ذلك من نحو القول . وإنما أقوله ـ بساطة ـ من منطلق الإيمان بأن الأدب العالمي ـ شرقيا كان أو غربيا ـ هدف حي واحد ، تجري نفس الدماء في عروقه وشرايينه . وتتحاوب معه أصداء النفس الشاعرة المفكرة على اختلاف الأعصر والأمكنة ، وإيمانا بأن في أدبنا العربي ـ وفي الطليعة منه أدب محفوظ ـ ما هو حقيق أن يضيف شيئا إلى رصيد البشرية من ثروة الخيال والوجدان ، ومن آيات الفكر والبيان .

- Ostle, R. C. 'Arab Authors', Middle East International (October 1976) PP 31-32.
- Bringhurst, Robert. 'Modern Arabic Short Stories', World Literature Today, (Spring 1977), P 327.
- Le Gassick, Trevor. 'Mahfuz' Al-Karnak: The Quiet Conscience of Nasir's Egypt Revealed', The Middle East Journal, Vol. 31, No. 2 (Spring 1977), PP. 205-212.
- Ramraj, Victor J. 'Three Contemporary Egyptian Novels', Ariel (University of Calgary, Canada), Vol. X, N0. 4 (October 1979), PP. 104-106.
- Young, M J L. 'Modern Arabic Fiction in English Translation: A Review Article', Middle Eastern Studies, Vol. 16, No. 1 (January 1980), PP. (147)-158.
- Peled, Mattityahu 'Two Volumes of the Journal of Arabic Literature', Middle Eastern Studies, Vol. 17, No. 1 (January 1981), PP. (126)-133.
- Netton, Ian Richard. 'Lost Prophets', The Literary Review, Vol. 2, No. 4o (September 1981), PP 6-7 (On Children of Gebelawi).

Periodical Essays and Reviews

Stewart, Desmond. 'Contacts with Arab Writers', **Middle East Forum** (January 1961), pp. 19-21.

Stewart, Desmond. 'Arabic Literature', article specially commissioned for **al-Majalla** (Cairo) (December 1962), Arabic translation by Yahya Haki, pp 14-17.

Le Gassick, Trevor 'Najib Mahfouz's Trilogy', **Middle East Forum** (February 1963)

Gabrieli, Francesco. 'Contemporary Arabic Fiction', **Middle Eastern Studies**, Vol. 2, No 1 (October 1965).

Sfeir, George N. 'The Contemporary Arabic Novel', **Daedalus** (Fall 1966), PP 941-960.

Wormhaudt, Arthur. 'The New Arabic Literature', **Books Abroad** (Winter 1967).

Mossa, Matti. I 'The Growth of Modern Arabic Fiction', **Critique**, Vol. XI, No. 1 (1968) PP. 5-19.

Awad, Louis.' Cultural and Intellectual Developments in Egypt since 1952', in **Egypt Since the Revolution**, ed. P. J Vatikiotis, George Allen and Unwin Ltd., P. 1968, PP 143-161

- Cowan, David. 'Literary Trends in Egypt Since 1952', in **Egypt Since the Revolution**, ed. P. J. Vatikiotis (see above), PP. 162-177.
- Cachia, P 'Modern Arabic Short Stories', **Journal of Middle Eastern Studies**, Vol. 5, No 1 (January 1969) PP 79-80
- Anon. Review article of Denys Johnson-Davies' **Modern Arabic Short Stories, The Times Literary Supplement**, 3534 (20 November 1969).
  Translated into Arabic by Kamal Mamdouh Hamdi, al-Majalla (February 1970), PP 116-118.
- Somekh, S. 'Zabalawi-Author, Theme and Technique', **Journal of Arabic Literature**, Leideu-E. J. Brill, Vol 1 (1970), PP 24-35.
- Milson, Menahem 'Najib Mahfuz and the Quest for Meaning', **Arabica** XVII (1970), PP. 177-186.
- Milson, Menahem 'Some Aspects of the Modern Egyptian Novel', **The Muslim World**, Vol. Lx, N0. 3. (July 1970), PP. 237-246.
- Altoma, Salih J 'Westernization and Islam in Modern Arabic Fiction', **Yearbook of Comparative and General Literature** (1971), PP. 81-88.
- Jabra, Jabra Ibrahim 'Modern Arabic Literature and the West', **Journal of Arabic Literature**, Vol. II (1971), PP (76)-91.
- Cachia, P. 'Themes Related to Christianity and Judaism in Modern Egyptian Drama and Fiction', **Journal of Arabic Literature**, Vol. II (1971), PP. (178)-194
- Vatikiotis, P J 'The Corruption of Futuwwa.
  A Consideration of Despair in Naguib Mahfuz's **Awlad Haritna**', **Middle Eastern Studies**, Vol. 7, No 2, (May 1971), PP. 169-184

  Altoma, Salih J. 'About Arabic Books', **Books Abroad** (Summer 1971), PP. 559-560
- Hafez, Sabri. 'Modern Arabic Short Stories', **Lotus: Afro-Asian Writings** (October 1971), PP 188-191 (English Version by Nihad A Salem).
- Awad, Lewis. Lecture delivered at the Center of Middle East Studies, University of Harvard, on November 1, 1971. Arabic translation, with notes, by Mohamed Yusif Najm in **al-Adab** (Beirut) (November 1972), PP. 2-7.
- Badawi, M. M. 'Commitment in Contemporary Arabic Literature', Neuchatel, Switzerland, Unesco: **Cahiers d' Histoire Mondiale**, Vol. XIV, No 4 (1972), PP. 858-879
- Alwan, M. B. 'A Bibliography of Modern Arabic Fiction in English Translation', **Middle East Journal**, 26 (1972) PP 195-200.
- Allen, Roger M. A 'Mirrors by Najib Mahfuz', **The Muslim World**, Vol. LXII, No. 2 (April 1972), PP 115-125.
- Allen, Roger M. A. 'Mirrors by Najib Mahfuz (II)', **The Muslim World**, Vol. LXIII, No. 1 (January 1973), PP 15-27.
- Stewart, Desmond 'Egypt's Embattled Writers', **Encounter** (August 1973), PP 85-92.
- El-Manssour, F. 'Mirrors by Naguib Mahfouz', **Middle East International** (September 1973), PP 31-33 (with a checklist of translated works by Mahfouz on P. 32).
- Kilpatrick, Hilary. 'The Arabic Novel-A Single Tradition?', **Journal of Arabic Literature**, Vol. V (1974), PP (93)-107.
- Mikhail, Mona N. 'Broken Idols-The Death of Religion as Reflected in Two Short Stories by Idris And Mahfuz', **Journal of Arabic Literature**, Vol. V (1974), PP (147)-157.
- Anon 'Recent Publications', **Journal of Arabic Literature**, Vol V (1974), PP 161-163.
- Giffen, Lois A. 'Naguib Mahfuz-Gods' World', **Books Abroad** (Summer 1974).
- **Anon. (Other Recent Publications', Journal of Arabic Literature**, Vol VI (1975) PP. 154-155 (bibliographical note).
- Hanna. Suhail ibn-Salim. 'The Changing Rhythm A Study of Najib Mahfuz's Novels', **Books Abroad** (Spring 1975), P 371.
- Mikhail, Mona N. 'The Modern Egyptian Novel', **The Middle East Journal** (Summer 1975).
- Hafez, Sabry. 'The Egyptian Novel in the Sixties', **Journal of Arabic Literature**, Vol VII (1976), PP (68)-84
- Moussa-Mahmoud, Fatma 'Arabic Novels in Translation', **Journal of Arabic Literature**, Vol. VII (1976), PP (151)-153.
- Anon. 'Recent Publications', **Journal of Arabic Literature**, Vol. VII (1976), P 158.
- Johnson-Davies, Denys 'Arabic Literature in Translation', **Middle East International** (September 1976), P 23

A Bibliography of Naguib Mahfouz in English

(In chronological order)1.

Naguib Mahfouz
Novels

- Midaq Alley, translated with an introduction by Trevor Le Gassick, Beirut, Khayats, 1966.
- Miramar, translated by Fatma Mousa-Mahmoud, edited and revised by Maged el-Kommos and John Rodenbeck introduction by John Fowles, London: Heinemann, 1978.
- Al-Karuak, in Three Contemporary Egyptian Novels, translated and edited by Saad El-Gabalawy, Fredericton, New Brunswick York Press 1979
- Children of Gebelawi, translated with an introduction by Philip Stewart, London: Heinemann, 1981.

Short Stories

- The Pasha's Daughter, translated by F. el-Manssour, Middle East Forum, (October 1960).
- Fulfil, translated by F el-Manssour. Middle East Forum, (June 1961).
- Hunger, The Scribe, 4 (1962).
- Zaabalawi, Arab Review, 24 (1962)
- God's World, The Scribe, 9 (1964)

  The Doped and the Bomb, Arab Observer, No 327 (1966)
- Zabalawi, New Outlook, 10 (1967).

  Zaabalawi, translated, with a Prelace and a biographical note, by Denys Johnson-Davies, in Modern Arabic Short Stories, London Oxford University Press, 1967.
- The Mosque in the Narrow Lane, translated by Nadia Farag and revised by Josephine Wahba, Hanzal and the Policeman, translated by Azza Karamah and revised by David Kirkhaus, in Arabic Writing Today The Short Story, Edited with an introduction by Mahmoud Manzalaoui, Dar Al-Maaref, Cairo, 1968 (with a biographical note and a bibliography)
- Under the Umbrella, New Outlook, 12 (1969).
- Sleep, translated by Nihad A Salem, Afro-Asian Writings (April 1970)
- Honeymoon, Arab World, vol XVII (August-September 1971)
- Child of Ordeal Arab World, vol XVII (August-September 1971).
- Naguib Mahfouz: A Selection of Short Stories, Prism Supplement V, Cairo, 1972 (with a biographical sketch).
- The Mosque in the Alley, translated, with notes by Joseph P. O'kane, The Muslim World (January 1973)
- God's World: An Anthology of Short Stories, translated by Akef Abadir and Roger Allen, Minneapolis: Mn Bibliotheca Islamica, 1973.
- The Conjurer Made off with the Dish, translated, with a biographical note, by Denys Johnson-Davies, in Egyptian Short Stories, London: Heinemann 1978.

II Works on Naguib Mahfouz Books.

Somekh, Sasson. The Changing Rhythm: A Study of Najib Mahfuz's Novels, Leiden: E. J. Brill, 1973.

Unpublished Theses and Dissertations.

- Stewart, Philip. Awlad Haritna by Naguib Mahfuz: Its Value as literature and as an Indication of the Present State of Religious Sentiment in Egypt, Unpublished thesis presented for the degree of B Litt., Oxford, 1963.
- El-Hazmi, Mansour Ibrahim. The Modern Arabic Historical Novel, Unpublished thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, The University of London, 1966

Chapters or Sections of Books

- Sherif, Nur About Arabic Books, Beirut Arab University, 1970 (Chapter on the Thief and the Hounds)
- Sakkut, Hamdi The Egyptian Novel and its Main Trends from 1913 to 1952, The American University in Cairo Press, 1971 (Chapters on Radubis, Kifah Tiba, Al-Qahira al-Jadida, Zuqaq al-Midaqq and the Trilogy) with a preface, an Introduction, a Conclusion and a Bibliography.
- Haywood, John A Modern Arabic Literature 1800-1970, London. Lund Humphries, 1971, PP 206-207
- Brinner, William M. and Khouri, Mounah A. Readings in Modern Arabic Literature: The Short Story and the Novel, Leiden: E J. Brill, 1971

  (Reprints the Arabic original of Dunya Allah with a biographical note and an English vocabulary)

  Moussa Mahmoud, Fatma The Arabic Novel in Egypt 1914-1970, The Egyptian General Book Organization, 1973 (Chapters on 'Naguib Mahfouz and the developments of the Arabic Novel' 'The novel as a Record of Social Change' 'Alexandria and the Later Novels of Nagnib Mahfouz' with a Prelace and a Bibliography).
- Kilpatrick Hilary. The Modern Egyptian Novel: A Study in Social Criticism, London Ithaca Press, 1974 (Chapter Three, Chapter Four and Passim.)
- Ostle R. C (ed.) Studies in Modern Arabic Literature, Teddington House, warminster. Wilts, England Aris and Phillips Ltd., 1975 (Chapters on 'Najib Mahfuz's Short Stories' by Hamdi Sakkout, 'Arabic Novels and Social Transformation' by Halim Barakat and 'An Analysis of al-Hubb tabt al-Matar (Love in the Rain) by Trevor Le Gassick).

ببليوجرافيا

١

الرواية المصرية

(١٩٧٠ ـ ١٩٨٠)

□ صبري حافظ

لا شك في أهمية القوائم الببليوجرافية المتخصصة لأي بحث علمي أو أدبي جاد ، ليس فقط لأن القائمة المتخصصة التي تحصي مفردات المادة التي يتعامل معها الباحث ، تخفف من مشقة البحث ، وتضيف قدراً من الثقة على النتائج التي يتوصل إليها الباحث وقد تعامل مع مادة بحثه التي أتيح إحصاؤها وتصنيفها سلفا . ولكن أيضا لأن توافر هذه القوائم المتخصصة يفتح أمام الدارس سبلاً لاستقصاء ظواهر أو طرح أسئلة قد تغيب عنه بغياب هذه القوائم أو باضطرابها وقد تنامى الاهتمام بهذه القوائم المتخصصة في مجال الدراسات الأدبية بشكل واضح في العقدين الأخيرين ، وهو اهتمام يرجو له المزيد من التجذر والاطراد

ومن المسلم به أن أي قائمة متخصصة ـ في الأدب الحديث خاصة ـ تصبح متخلفة عن الواقع الذي تحصره بمجرد الانتهاء من إعدادها ، ناهيك عن نشرها ، ليس فقط لأن واقع الأدب الحديث في عصر واقع متحرك ومتطور دائما ، ولكن أيضا لأنه بمجرد الانتهاء من أية قائمة وعرضها على جمهور واسع من القراء والمتخصصين يبدأ اكتشاف بعض الثغرات أو الفجوات فيها . ومهمة الحركة النقدية الصريحة والصحية أن تعمل باستمرار على رأب هذه الفجوات ، وعلى إكمال الجهود الفردية في هذا المجال وتكاملها ، لأن الحصر الشامل الكامل ، الذي لا يأتيه الريب من أي جانب ، لا تطيقه إلا المؤسسات الكبيرة ذات الإمكانات الضخمة ، ولأن مهمة الحركة النقدية هي أن تعمل على تكامل هذه الجهود الفردية وتصافرها ، لا أن ينقض بعض أفرادها كالجوارح على إنجازات بعضهم بالاتهام أو التجريح

وقد سبق أن أعددت قائمة شاملة بالروايات المصرية المنشورة منذ ظهور الأعمال الأولى للنشاط الروائي في مصر عام ١٨٦٧ حتى آخر عام ١٩٦٩ ، وهو عام إعدادها وقد نشرت هذه القائمة في العام التالي بمجلة (الكتاب العربي ـ عدد ٥٠ ـ يوليو ١٩٧٠) التي كانت تصدرها دار الكاتب العربي آنذاك ، وهي الدار التي أصبحت الآن الهيئة المصرية العامة للكتاب . وقائمة اليوم ليست إلا متابعة لما قدمته في تلك القائمة الأولى وتكملة له . ومن هنا فإنها تبدأ من حيث انتهت القائمة الأولى وتقف عند نهاية عام ١٩٨٠ . وهو العام السابق مباشرة للعام الذي أعددت فيه القائمة الحالية

وتعتمد هذه القائمة نفس منهج القائمة السابقة من حيث إنها ـ كأي عمل ببليوجرافي سليم ـ ليست حكما نقديا على الأعمال الروائية ، يندرج بعضها ويسمو البعض الآخر ، وفق معايير نقدية معينة ، ولكنها حصر محايد لكل ما ظهر في هذا الميدان ، لا يستبعد إلا روايات الإثارة الرخيصة ، ويحاول أن يندرج كل أشكال الروايات ، سواء أكانت قصيرة أم طويلة ، لأن الرواية القصيرة Short Novel تسمى إلى جنس الرواية وليس إلى جنس الأقصوصة . وقد استبعدت هذه القائمة القصص الشعرية أو الرحلية لأن مكانها قوائم الشعر وليس القصة ، وكذلك السير الذاتية وكتب الرحلات ، إلا إذا توافرت لها الصياغة القصصية التي تخرج بها عن مجرد تسجيل الخواطر والذكريات

وقد رتبت القائمة ترتيبا أبجديا حسب اسم المؤلف ، ثم رتبت الروايات أمام اسم كل مؤلف ترتيبا تاريخيا . وقد جاء بعد اسم الرواية اسم الناشر أو المطبعة ، ومكان النشر ، إذا كان هذا المكان خارج القاهرة أما إذا أغفل ذكر المكان فمعنى هذا أنه في القاهرة ـ وليس هناك مدعاة لتكرار كلمة القاهرة في أغلب المفردات ـ وبعد ذلك تجيء سنة النشر وعدد الصفحات وقد اعتمدت عند إعدادي لهذه القائمة على الأعمال المودعة بدار الكتب ، وعلى فهارس هذه الدار ونشراتها ، ثم حاولت استكمال ما ينقصني من معلومات على قدر جهدي من مظانها ومن مكتبات الأصدقاء ومع ذلك لا أستطيع أن أدعي ، في نهاية هذه القائمة ، أنها جامعة مانعة . وكل ما أستطيع أن أوعمه أني بذلت قصارى جهدي حتى تكون كذلك

(ص . ح)

إبراهيم أسعد محمد — عباقرة الأسلاف ، مطبعة المعرفة ، ١٩٧٨ ، ٣١٢ ص
السر والصقر ، مطبعة المعرفة ، [١٩٧٨] ، ٣٧٤ ص

إبراهيم البحر — دموع من الدم ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٠ ، ١٠٢ ص

إبراهيم الخطيب — من الذاكرة في الزيتون (غرام وسام) ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، ٢١٢ ص

إبراهيم زكي الساعي — غراميات طبيب ، دار الشرق الأوسط للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٥٤ ص

إبراهيم عبد الحليم — الطريق ، دار الثقافة الحديدة ، ١٩٧١ ، ١٤٨ ص
ابن الإنسان ، دار الثقافة الحديدة ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص

إبراهيم عبد المجيد — في باطن الأرض ، شركة الإسكندرية للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ١٩٧٢ ، ١١٤ ص
في الصيف السابع والستين ، دار الثقافة الحديدة ، ١٩٧٩ ، ١٥٤ ص

إبراهيم عقيل — مذكرات خادمة ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٢ ، ١٢٧ ص

إبراهيم الورداني — بردبس (النصف المفقود) دار الهلال ، ١٩٧٢ ، جزآن ، ٢٨٠ ص ، ٢٨١ ص

أبو المعاطي أبو النجا — عمد مجهول ، دار الهلال ، ١٩٧٤ ، ١٤٥ ص

إحسان عبد القدوس — دمي ودموعي وابتسامتي ، دار الشروق ، ١٩٧٤ ، ١٩٣ ص
العمراء والشعر الأبيض ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ٣١٩ ص
وبسبب أني امرأة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ١٧٨ ص
لا تبكوني هنا وحدي ، مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٣٧ ص

أحمد الشيخ — الناس في كفر عسكر ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ٢٢٢ ص

أحمد الصاوي محمد — حياة قلب ، مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧١ ، ١٤١ ص

أحمد عباس صالح — عنترة بن شداد ، دار التحرير للطبع والنشر ، ١٩٧٢ ، ٢٧٠ ص
أبو ابن عنترة ، مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص

أحمد عبدالمعطي حجازي — هذا هو الحب ، مطبعة أحمد فهمي ، قويسنا ، ١٩٧٣ ، ٩٦ ص

أحمد فريد محمود — الحب وحده لا يكفي ، مكتبة غريب ، ١٩٧٩ ، ٢٣٨ ص

أسما حليم — حكاية عبده عبدالرحمن ، دار الثقافة الحديدة ، ١٩٧٧ ، ١٧٣ ص

إسماعيل ولي الدين — حمام الملاطيلي ، كتابات معاصرة ، ١٩٧٠ ، ١٤٤ ص
الأظفر ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٢ ، ١١٠ ص
حمص أحمر ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٣ ، ٩٦ ص
تجربة حب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٧٤ ص
طائر اسمه الحب ، مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٤١ ص
السلحفاة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٦ ، ١٢٢ ص
دار الفطاح ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ٩٥ ص
الموت خلف الفندق ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ١٢٨ ص
الحب تحت الأشجار ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ٩٥ ص
رحلة الشقاء والحب ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ١٤٣ ص
الباطنية ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ١٢٨ ص
العاشقان ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ٩٦ ص
أحزان سفارة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٤٤ ص
وقائع المعسكر ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٢٨ ص
سر العائلة المسمومة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٣٦ ص

إقبال بركة	ولسظل إلى الأبد أصدقاء ، دار العلم للطباعة ، ١٩٧١ ، ١٨٥ ص
أمين العيوطي	الصمت والصدى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٤١ ص
	ليالي الشمس ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٥٣ ص
أمين يوسف غراب	الساعة تدق العاشرة ، دار الشعب ، ١٩٧٠ ، ١٣٥ ص
توفيق الحكيم	بنك القلق ، دار المعارف ، ١٩٧١ ، ١٩٠ ص
تيسير الندوم	هل أنا آثمة ، مطبعة مصر ، ١٩٧٥ ، ٢٠٧ ص
ثروت أباظة	أمواج ولا شاطئ ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ١٤٥ ص
	حدوتة في الهواء ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٠٢ ص
	العصاب ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٦ ، ٢٠٠ ص
ثروت عظيم	حبيبي بنعم ، الدار الثقافية للطباعة ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص
حادية صدقي	الملدى بوكل ، مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٦٠ ص
حبال حماد	وثائيم الشيطان ، دار الهلال ، ١٩٧٥ ، ١٦٢ ص
حبال الحيطاني	الرويل ، وزارة الاعلام العراقية ١٩٧٤
	الربيع تركات ، مكتبة مدبولي ، ١٩٧٥ ، ٢٤١ ص
	الرفاعي ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ١٤٠ ص
	وقائع حارة الزعفراني ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٧ ، ٤١٨ ص
حبلاد حمدة	اللعنة والخطيئة ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٠ ، ٢٠٤ ص
	الروحة الهاربة ، م أخبار اليوم ، ١٩٧٤ ، ١٠٤ ص
	الروح في المزاد ، دار الشعب ، ١٩٧٦ ، ١٣٩ ص
حامد الشرقاوي	القضية ، مطبعة الكيلاني ، ١٩٧٥ ، ٢٢٣ ص
	حياة فلان ، مطبعة الكيلاني ، ١٩٧٥ ، ١٤٤ ص
حسن رشاد	نهاية حكاية ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٥ ، ٢٠٨ ص
	الأعراف ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٨ ، ٢٩٤ ص
	الأقمعة ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ٢٤٤ ص
	حمايا الصدور ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٩ ، ٢٦٨ ص
حسن محسب	العطش ، كتاب الإذاعة والتليفزيون ، ١٩٧٣ ، ٢٥٦ ص
	وراء الشمس ، دار الهلال ، ١٩٧٥ ، ١٩٠ ص
	العشق ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ١٢٨ ص
حسن نصار	الضحى والليل ، مطبعة دار نشر الثقافة ، الإسكندرية ، ١٩٧٠ ، ٢١٨ ص
حسين عويس مطر	حب وكفاح ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٦ ، ١٩٢ ص
حسن فوني	آدم يعود الى الجنة ، دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ١٧٦ ص
حمدي شلبي	اللعب خارج الحصة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ١١٢ ص
	الأوباش ، م روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ٢١٨ ص
دريه رسم	احمق الشيطان ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٠ ، ١١٠ ص
	المذنب الأكبر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٢ ، ١٤٩ ص
	قص ملح وداد ، دار الشعب ، ١٩٧٣ ، ١١٨ ص
رؤوف الخوهري	عين الراهب ، دار النشر العربي ، ١٩٧١ ، ١٥٠ ص
راشد عبد الله	شاهده ، م أخبار اليوم ، ١٩٧٤ ، ١٣٤ ص
رحاء عيش	كلهم اعدائي ، دار أسامة للطباعة ، ١٩٧٩ ، ٥٤٠ ص
رؤف عبدالحكيم عامر	رسالة الوداع ، مطبعة العاصمة ، ١٩٧٢ ، ١٣٦ ص

رشاد رشدى	الحب فى حياتى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٦٨ ص
رشدى صالح	الحب ليلا ، م ـ أخبار اليوم ، ١٩٧٩ ، ٢٠٨ ص
رشيدة مهران	عشرة أيام تكفى ، مطبعة الحيرة ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٩٩ ص
رفعت السعيد	السكن فى الأدوار العليا ، دار الكلمة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ٩٤ ص
رفقى ندوى	أنا ونورا وساعت ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٨ ، ٧٩ ص
رمسيس عوض	عيد تحت الشمس ، دار الجيل للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٢٤٤ ص
رمسيس لبيب	هروب الطائر الأبيض ، مكتبة الثقافة الجديدة ، الأسكندرية ، ١٩٧٦ ، ٩٠ ص الأيام الخضراء ، مكتبة الثقافة الجديدة ، الاسكندرية ، ١٩٧٧ ، ١٠٨ ص
زكى سارك	بنى آدم وحواء ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ١٢٨ ص
زينب رشدى	يحدث أحيانا ، دار الشعب ، ١٩٧٥ ، ١٤٦ ص
زينب صادق	عندما يقترب الحب ، م ، روز اليوسف ، ١٩٧٥ ، ١٥٣ ص لا تسرق الأحلام ، م ، روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ١٧٤ ص
سامى السدارى	السرابة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ٣١٠ ص
سعد حامد	البحث عن السياق ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ١٨٤ ص
سعد الخادم	أسمعة من رصاص ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ١١٠ ص
سعيد سالم	حلاميو ، أقلام الصحوة ، الاسكندرية ، ١٩٧٥ ، ١٣٢ ص عواصة سرور ، أقلام الصحوة ، الاسكندرية ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص الندى والأحراش ، مطبعة الوادى ، الاسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٤٢ ص
سعيد المقدم	أيام العمر او الشتاء الأحمر ، دار نشر الثقافة ، ١٩٧٥ ، ١٣٢ ص
سليمان فياض	أصوات ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢ ، ٧٦ ص
سمير عبد الباقى	هكذا تكلمت الأحجار ، المركز المصرى السمعبصرى ، ١٩٧٩ ، ١١٨ ص
سوسن عبدالكريم	امرأة فى الظل ، م ، روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ٣٩١ ص
السيد الشورطى	أطول يوم فى تاريخ مصر ، مطبعة دار التأليف ، ١٩٧١ ، ٢٢٦ ص
السيد عبد الفتاح	قصة الأشجان ، مطبعة القاهرة ، ١٩٧٥ ، ٩٦ ص
شكرى يس يوسف	الشمس والخفافيش ، مطبعة المدنى ، ١٩٧٠ ، ٢٦٤ ص
شوقى بدرى	الحق ، مكتبة الكاملاني ، ١٩٧١ ، ٢٥٥ ص
شوقى عبد الحكيم	الموت والنباهة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٢٣٦ ص الضحك والندامة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ١٤٨ ص
صالح حودت	الشاك ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص
صالح مرسى	البحر ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٨٦ ص الشجن ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٩٨ ص
صبرى موسى	فساد الأمكنة ، م ، روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص
صلاح ملا	الريد والسكين ، م ، روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٥٤ ص
صنع الله ابراهيم	نجمة أغسطس ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٤ ، ٢٨٧ ص
صوفى عبد الله	عاصفة فى قلب ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ٢٤٠ ص
ضياء الشرقاوى	بيت فى الريح ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ١٥٨ ص
عباس الأسوانى	الأسوار العالية ، م ، روز اليوسف ، ١٩٧٢ ، ١٩٢ ص

عبدالحميد جودة السحار	الحفيد ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص
عبدالرحمن عجاج	شيء نسبه البشر ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ١٥٨ ص
عبدالستار أحمد فراج	انتصار المنصورة ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ٢١٤ ص
عبدالستار محمد خليف	البحث عن سلفية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ٢٨٧ ص
	غريب بين الديار ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ١٧٤ ص
عبدالسميع المصري	الحب لا يموت ، المطبعة العالمية ، ١٩٧٢ ، ٢٧٨ ص
عبدالعزيز الشاذلي	حب بلا حدود ، المطبعة الأهلية ، السلاوين ، ١٩٧١ ، ١٨٨ ص
	السعادة الضائعة ، لجنة النشر للجامعيين ، ١٩٧١ ، ١٤٠ ص
	حصاد الندم ، مطبعة ريحان ، السلاوين ، ١٩٧٢ ، ١٣٢ ص
عبدالعزيز محمود	سراب الليل ، مطبعة المنصورة ، المنصورة ، ١٩٧٣ ، ٩٢ ص
عبدالفتاح الحمل	الخوف ، مطبعة عبده وأنور ، ١٩٧٢ ، ١٢٤ ص
	وقائع عام الفيل ، دار الفكر المعاصر ، ١٩٧٨ ، ٩٦ ص
عبدالفتاح رزق	حديقة رهران ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٤٤ ص
عبدالفتاح محمد عثمان	عودة الحياة ، مكتبة الكاملاني ، ١٩٧١ ، ١٩٨ ص
	مأساة القبور ، مكتبة الكاملاني ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص
عبدالفتاح نجي	نصف مجرم ، دار الشعب ، ١٩٧٤ ، ١١٤ ص
عبدالكريم سعيد	حمحمة واحدة لرجلين ، المركز المصري للثقافة والفنون ، ١٩٧٩ ، ٢١٨ ص
عبدالله الطوخي	بيع البنايع ، م . روز اليوسف ، [١٩٧٤]
	العودة للحياة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ٢٦٨ ص
	فجر الرمس القادم ، دار الثقافة الحديثة ، ١٩٧٩ ، ١٧٤ ص
عبدالمنعم الصاوي	السافية (النونة) ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ٧٠٨ ص
	طويل يا زمن ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٠ ، ١٤٤ ص
	دولت ، مكتبة مصر ، ١٩٧١ ، ٤٤٤ ص
	والحب قدر ، دار الشعب ، ١٩٧٢ ، ٥٤٤ ص
	كاذارا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٢ ، ٢٢٨ ص
	زهرة لزنبق حمراء ، م أخبار اليوم ، ١٩٧٢ ، ١٤٢ ص
	ثم ضحكت الدموع ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٨ ، ٣٩٨ ص
	الأرق ، دار الشعب ، ١٩٧٩ ، ٢٥٦ ص
عبدالهادي عبدالرحمن	غابة الزحوفية ، مطبعة العلوم ، ١٩٧٠ ، ١٢٦ ص
عبدالوهاب الأسواني	سلمى الأسوانية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٦٨ ص
	وهبت العاصفة ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٢ ، ١٧٢ ص
	اللسان المر ، دار المعارف ، ١٩٨١ ، ١٦٠ ص
عبدالوهاب داود	الرجل والعصا ، دار الشعب ، ١٩٧٧ ، ١١٦ ص
	نصف الحقيقة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ٥٧٠ ص
عدلي فهيم	الحساب يا مدموازيل ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٤٤ ص
عزت الأمير	رغبة سرية ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٠ ، ١٨٦ ص
عزمي لبيب أحمد	أيام بلا خوف ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧١ ، ١٨٢ ص
	الفران والرجال ، دار الهلال ، ١٩٧٤ ، ١٥٨ ص
عصام دراز	قصة حب من يونيو ٦٧ ، م روز اليوسف ، ١٩٧٧ ، ٢٠٠ ص
عفيفي حلمي حلوة	أحلاق الأيام ، مطبعة رمسيس بالخيرة ، ١٩٧٨ ، ١٧٠ ص

علاء حامد — حائط الوهم ، دار الخيل للطباعة ، ١٩٧٥ ، ٢٤٨ ص
رجل داخل مثلث ، دار الخيل للطباعة ، ١٩٧٦ ، ٢١٠ ص
الحقيقة الضائعة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ١٨٨ ص

على أمين — آخر يوم فى الحفلة ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٢٠ ص

على الدارودى — مسافرون بغير زاد ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٧ ، ١٧٤ ص

على شلش — عرفت مبكرا ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٤٦ ص

على المقرى — رحلة إلى الشمس ، دار لوران ، الأسكندرية ، ١٩٧٢ ، ١٤٢ ص

عماد الدين عيسى — الدبلوماسية الثلاثون فى الألف الثالث بعد الميلاد ، دار الطباعة ومكتبها ، المنصورة ، [١٩٧١] ، ١٠٢ ص

عمر كامل — رباعية الليل والغربان ، مطبعة دار الجهاد ، ١٩٧١ ، ١٦٠ ص

عمرو حلمى — الدببة الذهبية ، مطبعة السعادة ، ١٩٧٣ ، ١٢٤ ص
زوجة من الأشباح ، دار مأمون للطباعة ، ١٩٧٨ ، ٥٨ ص

غالب حمزة أبو الفتوح — الشياطين الحمر ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٦ ، ١٢٤ ص

غبريال وهبة — الدوامة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٩٨ ص
العاصفة ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٥٨ ص
ليال لاتسى ، دار الهلال ، ١٩٧٥ ، ١٩٨ ص

فؤاد حجازى — الحاصرون ، مطبعة طرمان ، المنصورة ، ١٩٧٢ ، ٧٦ ص
رحال وحبال ورصاص ، مطبعة طرمان ، المنصورة ، ١٩٧٣ ، ٨٤ ص
الأسرى يقيمون المتاريس ، مطبعة طرمان ، المنصورة ، ١٩٧٦ ، ١٩٢ ص
العمرة ، مطبعة طرمان ، المنصورة ، ١٩٧٧ ، ٨٠ ص
الزمن المستباح ، شركة الطوبجى للطباعة ، ١٩٧٨ ، ٨٩ ص
القرصاء ، شركة الطوبجى للطباعة ، ١٩٧٨ ، ١٢٢ ص
بالقدة على نحر طباخ ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٠٠ ص

فتحى الإبيارى — قلب الحب ، دار الشعب ، ١٩٧٧ ، ١٥٤ ص

فتحى أبو الفضل — الثوب القصير ، دار الكتاب الحديد ، ١٩٧٠ ، ١٨٠ ص
عبدالباقى وبناته ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٢ ، ١٦٠ ص
الحصير فى الحمة ، دار الشعب ، ١٩٧٢ ، ٤٠٠ ص
لا تغسلوا الوحل ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٤ ، ١٦٠ ص
قلوب فى الغربة ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٦ ، ٢٥٦ ص
حافية على الشوك ، دار المعارف ، ١٩٧٦ ، ٢٠٨ ص
دموع على ذكرى ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص
لكن شيئا ما يبقى ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ٢١٤ ص
مفتاح فى باب الحمة ، مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٧٨ ، ١٢٦ ص
الشمس تشرق غربا ، مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٨٠ ، ٣٤٨ ص

فتحى رضوان — حظ العنبة ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص

فتحى رضوان المتحى — الحمساء والحواسيس ، دار الشعب ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص

فتحى الرملى — الضياع ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٠ ، ٢٥٤ ص

فتحى سلامة — المؤامرة ، وكالة القاهرة للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٢٠٠ ص
العام الأول للميلاد ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٩٤ ص

فتحى عبدالله الفخرانى — عذراء الأمس ، مكتبة الألحان المصرية ، ١٩٧١ ، ١٧٤ ص
قصر الملذات ، مكتبة الألحان المصرية ، ١٩٧١ ، ١٣٦ ص

فتحي غانم — البحر ، دار التحرير ، ١٩٧٠ ، ٩٦ ص
زينب والعرش ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٦ ، ٥٢٤ ص
الأقبال ، م . روز اليوسف ، ١٩٨١ ، ٣٦٦ ص

فتحي فضل — الندم ، مطبعة المعرفة ، ١٩٧٤ ، ٥١٢ ص

فتحي قايد — هكذا هي ، لجنة النشر للجامعيين ، ١٩٧٢ ، ١٠٤ ص

فوزية جرجس يوسف — أيام من نار ، المطبعة العربية الحديثة ، ١٩٧٢ ، ٩٢ ص

فوزية لبيب الوهبي — الشهيد العظيم ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٠ ، ١٥٠ ص

فوميل لبيب — رصيد الحياة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٣٢٢ ص

كاليا ثابت — ولاعزاء للسيدات ، دار الهلال ، ١٩٧٩ ، ١٦٢ ص

كمال القلش — صدمة طائر غريب ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٥ ، ١١٤ ص

لويس يعقوب — عيون ظالمة ، شركة توزيع الأخبار ، ١٩٧٠ ، ١٢٦ ص

محمد طوبيا — دوائر عدم الإمكان ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ١١٢ ص
أبناء الصمت ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٥٠ ص
المؤلاء ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٦ ، ١٠٦ ص
غرفة المصادفة الأرضية ، م روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ١٣٤ ص
حنان ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨١ ، ١٩٠ ص

محمد الساطي — التاجر والنقاش ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٦ ، ١٧٨ ص
المقهى الرصاصي والأيام الصعبة ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ١٢٨ ص

محمد جبريل — الأسوار ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٣ ، ١١٠ ص

محمد حلال — الوهم ، دار الهنا للطباعة ، ١٩٦٩ ، ١٩٨ ص
الأنفي في مأمورة ، دار الهنا للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٨٢ ص
الملعونة ، دار الشعب ، [١٩٧٠] ، ١٦٠ ص
الحب ، دار الهنا للطباعة ، ١٩٧٢ ، ٣٠٠ ص
القفصان ، دار الحرية ، ١٩٧٥ ، ٢٣٢ ص
قهوة الموردي ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ٢٢٠ ص
لصة القرية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ١٩٢ ص

محمد الخديدي — الخدران ، كتابات معاصرة ، ١٩٧٢ ، ٢٢٠ ص
شاي هذه الأيام ، دار العلم للطباعة ، ١٩٧٣ ، ١٤٤ ص
شخص آخر في المرآة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٤٨ ص
قبل أن يهبط الظلام ، دار الهلال ، ١٩٧٨ ، ١٦٢ ص
امرأة أخرى ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٨ ، ١٦٠ ص

محمد حليل — عندما يأتي الليل ، مطبعة البهجة العربية ، ١٩٧٢ ، ١٨٢ ص

محمد الراوي — الجد الأكبر مصور ، دار آتون ، ١٩٨٠ ، ٨٠ ص

محمد السيد شرشه — ملائكة العذاب ، مطابع الأخبار ، ١٩٧٠ ، ١٥٢ ص

محمد شريف — الحياة الدروة ، مطبعة التقدم ، ١٩٨٠ ، ٤٩٦ ص

محمد صالح القمودي — المهدي ، ولدي ، مطبعة دار التأليف ، ١٩٧٢ ، ١٥٦ ص

محمد طمانة — أحزان الكرملك ، المطبعة الكمالية ، ١٩٧٦ ، ٩٤ ص

محمد عبدالحليم عبدالله — قصة لم تتم ، مكتبة مصر ، ١٩٧١ ، ١٨٦ ص

محمد عبدالرازق منتاع — حبيبة الأمل السعيدة ، محل العرب ، ١٩٧١ ، ١٤٢ ص

محمد عفيفي — التفاحة والحمحمة ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ٢٠٠ ص
فيتاريا فرعونة ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٦٢ ص

محمد على أحمد
القنبلة والحب ، مطبعة أحمد عبدالرحمن ، ١٩٧٧ ، ١٧٤ ص
عشيق نشوى ، مطبعة محمد عبده ، ١٩٧٨ ، ١٦٠ ص
نشوى فى أحضان الحب ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٨ ، ١٦٠ ص

محمد على محمد
جرائم الحب ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٧ ، ١٨٦ ص

محمد بسيونى العبوطى
الملحأ الأول والأخير ، دار المعرفة ، ١٩٧١ ، ٥٤ ص
الشيخ سالم ، دار المعرفة ، ١٩٧٢ ، ٩٦ ص

محمد يوسف القعيد
أخبار عزبة المنسى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ٢١٤ ص
أيام الحفاف ، مكتبة مدبولى ، ١٩٧٤ ، ١١٠ ص
البيات الشتوى ، دار الهلال ، ١٩٧٤ ، ١٧٤ ص
فى الأسبوع سبعة أيام ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٩٦ ص
يحدث فى مصر الآن ، مطبعة دار أسامة ، ١٩٧٧ ، ١٨٦ ص
الحرب فى بر مصر ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٧٨
شكاوى المصرى الفصيح ، دار الموقف العربى ، ١٩٨١ ، ٢٢٢ ص

محمود تيمور
بنت اليوم ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧١ ، ١٤٤ ص

محمود حق
المهاجر ، أقلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٦ ، ١١٠ ص
حقيبة حارية ، مطبعة التجارة ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٢٠ ص

محمود دياب
أحزان مدينة (طفل فى الحى العربى) ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ٢٧٨ ص

محمود الشورنجى
الخروج ، دار الشعب ، ١٩٧٨ ، ١١٢ ص

محمود عوض
أرجوك لا تفهمنى بسرعة ، م روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ٣٧٨ ص

محمود عوض عبدالعال
سكر مر ، كتابات معاصرة ، ١٩٧٠ ، ١٦٠ ص
عين سمكه ، دار الكلمة بيروت ١٩٨٠

محمود فوزى الوكيل
الشريف من ذات الكأس يا هذا ، مطبعة دار نشر الثقافة ، ١٩٧٢ ، ١٩٢ ص
أرضنا الطيبة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٢٣٦ ص

مختار السويفى
زرع الموى ، م روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٥٨ ص

مسرة بعبان الطباع
قلوب من زجاج ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ٩٦ ص

مصطفى أمين
سنة أولى حب ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٥ ، ٦٩٨ ص
ست الحسن ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٥ ، ١٩٢ ص
لا ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٦ ، ٦٥٦ ص

مصطفى محمود
الخروج من التابوت ، دار النهضة العربية ، ١٩٧١ ، ١٤٠ ص
العنكبوت ، دار النهضة العربية ، [١٩٧٧] ، ١٢٠ ص

مصطفى المليجى
خطوات فوق الخطر ، دار الشعب ، ١٩٧٦ ، ١١٢ ص
الراهبة والمخدوب وأنا ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ٧٤ ص

مصطفى نصر
الصعود فوق جدار أملس ، أقلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٨ ، ١٢٨ ص

مكاوى سعيد
الركض وراء الضوء ، مطبعة دار التأليف ، ١٩٧٩ ، ١١٨ ص

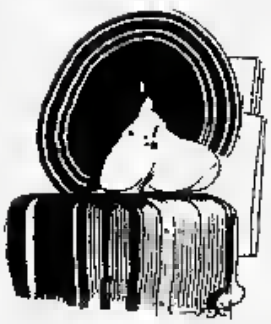
مكرم فهيم
الخروج من الدائرة ، دار العلم للطباعة ، ١٩٧٢ ، ٨٠ ص

ممدوح سليم
إشراق من الحبوب ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٤٨ ص

ممدوح مصطفى عبدالرازق
لو أنصف الدهر ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٥٢ ص

موسى صبرى
حبيبى اسمه الحب ، دار التحرير ، ١٩٧١ ، ١٥٨ ص
الحبان والحب ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص
كفانى يا قلب ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٦ ، ١٥٨ ص
غرام صاحبة السمو ، م أخبار اليوم ، ١٩٧٨ ، ٢٨٠ ص

بادية عبدالمجيد	أبو العلاء يكتب من الآخرة ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩
نجيب الكيلاني	قائد حمزة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ٢٧٢ ص
	نور الله (جزءان) ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ٣٨٠ ص
	علمزا، حاكرتا ، دار الاعتصام ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ١٩٧ ص
	على أبواب خيبر ، مطبعة الاستقلال الكبرى ، ١٩٧٣ ، ١٩٨ ص
	عالقة الشمال ، دار الاعتصام ، بيروت [١٩٧٤] ، ١١٩ ص
	ليالى تركستان ، دار الاعتصام ، بيروت ، [١٩٧٤] ، ١٧٦ ص
	رمضان حبيبى ، دار الاعتصام ، بيروت ، [١٩٧٤] ، ١٤٤ ص
نجيب محفوظ	المرايا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٢ ، ٤١٤ ص
	الحب تحت المطر ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ١٩٦ ص
	الكرنك ، مكتبة مصر ، ١٩٧٤ ، ١٠٤ ص
	حكايات حارتنا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٩٠ ص
	قلب الليل ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٥٢ ص
	حضرة المحترم ، مكتبة مصر ، ١٩٧٦ ، ١٨٦ ص
	ملحمة الحرافيش ، مكتبة مصر ، ١٩٧٧ ، ٥٦٨ ص
	عصر الحب ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ١٨٠ ص
	أفراح القبة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ١٧٨ ص
	ليالى ألف ليلة ، مكتبة مصر ، ١٩٨١ ، ٢٦٨ ص
نعيم عطية	الإغراء الأخير ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ١٧٤ ص
نهاد شريف	قاهر الزمن ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ٢١٨ ص
	سكان العالم الثانى ، مطبعة الأمانة ، ١٩٧٧ ، ١٩٤ ص
نوال السعداوى	الغائب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٣٢ ص
	الماجسة عن الحب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٢٤ ص
هارون هاشم رشيد	صوت الغناء ، عالم الكتب ، ١٩٧٠ ، ٢٢٠ ص
هدى حداد	حريمة لم ترتكب ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٦٢ ص
يحيى الرخاوى	المشى على الصراط ، دار الغد للثقافة والنشر ، ١٩٧٧ ، ٢٦٢ ص
يحيى الطاهر عبدالله	الطوق والأسورة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٧٢ ص
	تصاوير من التراب والماء والشمس ، دار الفكر المعاصر ، ١٩٨١
يحيى محمد زكى	الجواهر الرصاصة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٠ ، ٣٥٤ ص
	رحل زائد عن الحاجة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧١ ، ١٥٢ ص
	نوم وشمس وقرفة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٥ ، ٤٢٨ ص
يوسف نور الدين عيسى	الرجل الذى باع رأسه ، دار المعارف ، ١٩٧٩ ، ٢٣٨ ص
يوسف السباعى	ابتسامه على شفتيه ، مكتبة الخانجى ، ١٩٧١ ، ٤٦٠ ص
	العمر لحظة ، مكتبة الخانجى ، ١٩٧٣ ، ٤٢٤ ص
يونس الخضراوى	الإنسان والسائق الذهبية ، مطبعة العاصمة ، ١٩٧٤ ، ١٢٦ ص



٢ الرواية السورية
١٨٦٥ - ١٩٨٠

شكري ماضي

ـ إبراهيم أنور فوق العادة	عرانات الشاب	١٩٢٨
ـ إبراهيم المرحاني	ثائر من بلدي	١٩٦٥
ـ أحمد داود	حبيبي باحب التوت	١٩٧٦
ـ أحمد يوسف داود	دمشق الحبيبة	١٩٧٦
	الحبول	١٩٧٦
ـ اديب النحوي	مي يعود المطر	١٩٦٠
	حوسي	١٩٦٥
	عرس فلسطيني	١٩٦٩
ـ أميرة الحسن	لهيب	١٩٦٢
	الأزاهير الحمر	١٩٦٢
ـ إيهام الحمدي	رعى الرعب	١٩٦٤
ـ إيهام المسالمة	الحب والوحل	١٩٦٣
ـ أنور قصباني	نرمين	١٩٦٢
ـ بديع حقي	حمود تسحق الصور	١٩٦٨
	احلام على رصيف محروح	١٩٧٣
ـ جورج سالم	في المنفى	١٩٦٢
ـ جورجيت حبوش	ذهب معبدا	١٩٦١
	عشيقه حبي	١٩٦٥
ـ حبيب كحاله	قصة خاطئة	١٩٥٩
ـ حبيب كحالي	مكاتب الغرام	١٩٥٦
	اجراس الصبح الصغيرة	١٩٧٠
ـ حامد	المصابيح الزرق	١٩٥٤
	الشراع والعاصفة	١٩٦٦
	الثلج يأتي من النافذة	١٩٦٩
	الشمس في يوم غائم	١٦٧٣
	الباطنير	١٩٧٥
	بقايا صور	١٩٧٥
	المستنقع	١٩٧٧
	المرصد	١٩٨١
ـ حيدر حيدر	الفهد في مجموعه (حكايا النورس المهاجر)	١٩٦٨
	الزمن الموحش	١٦٧٤
	الوعول	١٩٧٨
ـ خليل الساعي	حرقه الياس	١٩٥٨
ـ خير الدين الأيوبي	قصر الجماجم	١٩٤٤
	عفاف	١٦٤٨
	فليوب	١٩٥٠
ـ خيري الذهبي	ملكوت السطاء	١٩٧٦
	طائر الأيام الصحية	١٩٧٧
ـ سعيد كامل كوسا	لعبه الشيطان	١٩٧٣
ـ سلامة عبر	أبو صابر	١٩٧١
ـ سلمى الخضار الكزبري	يوميات هالة	١٩٤٩
	عباد من إشبلية	١٦٦٥
	الرفقال المر	١٦٧٥
ـ سليمان كامل	وعاد لاتذروه الريح	د ت
ـ شكري العسل	فجائع البائس	١٩٠٧
	نتائج الإهمال	١٩١٣
ـ شكيب الجابري	بهم	١٩٣٧
	قدر يلهو	١٩٣٩
	عوس فرح	١٩٤٦
	وداعا يا أقاميا	١٩٦٠
ـ صباح محي الدين	حمر الشفاف	١٩٥٩
ـ صدقي إسماعيل	العصاة	١٩٦٤
ـ صلاح دهني	ملح الأرض	١٩٧٢
ـ صلاح مرهج	نوار من بلدي	١٩٧٣
ـ صلاح الدين المنجد	عروس العرائس	١٩٥٩
ـ عادل أبو شنب	ورده الصباح	١٩٧٦
ـ عبد الإله نحي	الالوهية والخطيئة	١٩٦٥
ـ عبدالرحمن الوهراوي	حدبحة	١٦٠٨
ـ عبدالسلام العجيلي	ماسبه بن الدموح	١٦٥٦
	ألوان الحب الثلاثة بالاشتراك مع	
	أنور قصاني	١٩٧٣
	قلوب على الأسلاك	١٦٧٤
	أزاهير تشرين الدماء	١٩٧٧
	المحمورون	١٩٧٩
ـ عبدالعزيز هلال	من نحت الفقر	١٩٧٤
ـ عبدالمسيح أنطاكي	فتاة إسرائيل	١٩٠٣
ـ عبدالنبي حجازي	قارب الزمن الجميل	١٩٧٠
	المدينة	١٦٧٠
	الفرنسي	١٦٧٧
ـ عبدالوهاب الصابوني	عصام	١٩٥٣
ـ عماد مكرسي	أحلام الربيع	١٩٥٧

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

ـ فارس زرزور	حس حسل	١٩٦٩
	ثي تسقط المدينة	١٩٦٩
	اللاجتماعيون	١٩٧٠
	الأشقياء والسادة	١٩٧١
	الحفاة وعلى حين	١٩٧١
	المذبسود	١٩٧٤
ـ فاضل السباعي	ثم أزهر الحزن	١٩٦٣
	ثريا	١٩٦٣
	الظمأ واليوع	١٩٦٤
	وباح كاتبون	١٩٦٨
ـ فرنسيس مراش	غابة الحق	١٨٦٥
	دار الصدف في غرائب الصدف	١٨٧٢
ـ فيرور مالك	الصدفه والبحر	١٩٧٧
ـ قمر كيلاني	ايام معربة	١٩٦٥
	سنان الكرز	١٩٧٧
ـ كاظم الداخستاني	حكاية البيت الشامي الكبير	١٩٧٢
ـ كوليت الخوري	أيام معه	١٩٥٩
	ليلة واحدة	١٩٦١
	وعر صيف	١٩٧٥
	دعوة إلى الصبطرة	١٩٧٦
ـ ليلى البالي	تلوح تحت الشمس	١٩٦٠
ـ محفوظ أيوب	وهرة في قفس	١٩٦٩
	نابل الخاطئة	١٩٧٠
	ثي نيسوى	١٩٧٣
ـ محمد إبراهيم العلي	المرائي	١٩٧٨
	الظباء	١٩٧٨
ـ محمد حاج حسين	بعمرانات الشطان الأزرق	١٩٥٥
ـ محمد حسن شرف	قيوس	١٩٧٣
ـ محمد الراشد	عروس الآلهة	١٩٦١
	المحمومون	١٩٦٥
ـ محمد غازي عراقي	العابس العاشقة	١٩٧٢
ـ محمد كامل الخطيب	المعذبسون	١٩٦٣
ـ مصلح سالم	من يصلح الأقدار	١٩٧٠
ـ مطاع صفدي	جبل القدر	١٩٦٠
	قائر محرف	١٩٦١
ـ معروف الأرناؤوط	سيد قريش	١٩٢٩
	عمر بن الخطاب	١٩٣٦
	طارق بن زياد	١٩٤١
	فاطمة المتوثل	١٩٤٢
ـ مكرم حافظ	فقدت ولدي	١٩٦١
ـ ممدوح عدوان	الأشجار	١٩٧٠
ـ ميخائيل الصقال	لطائف السمر في سكان الزهرة	
	والقمر	١٩٠٧
ـ نبيل سليمان	يمداح القطوفان	١٩٧٠
	السجين	١٩٧١
	ثلج الصيف	١٩٧٣
	حرمانستي	١٩٧٧
ـ نذير العظمه	الشيخ ومغاورة الدم	١٩٧٤
ـ نزار مزيد العظم	سلاسل الماضي	١٩٦٤

ـ نسيب الاختيار	سقوط الضريبة	١٩٧٤
ـ نصر شهالي	الأيام التالية	١٩٧٢
ـ نظير زيتون	من وراء القمر	١٩٦٠
ـ نعمان عبده القساطلي	الفتاة الأمية وأمها	١٨٨١
	مرشد وفتنة	١٨٨١
	أنيس	١٨٨٢
ـ هاني الراهب	المهزومون	١٩٦١
	مسرح في تاريخ طويل	١٩٦٩
	ألف ليلة وليلتان	١٩٧٧
ـ هنام نوفلاني	في الليل	١٩٥٩
	توصيفه السأم	١٩٧٦
ـ وداد سكاكيني	أنوى بنت الخطوب	١٩٥٠
	الحب المحرم	١٩٥٢
ـ وليد إخلاصي	شتاء البحر القاسي	١٩٦٥
	أعشاب البيدة الحميلة	١٩٦٩
ـ وليد الحجار	السقوط إلى أعلى	١٩٧٣
ـ وليد مدفعي	مذكرات محبوس الهندي	١٩٥٩
	غرباء في أوطانها	١٩٧٢

كتب وردت للمجلة

- مطلع الفجر او طوالع النهضة المحمدية عباس محمود العقاد . دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة . ١٩٧٧ .
- حبوط السماء ثروت أباظه . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة . ١٩٧٧ .
- ديوان شوقي يونس وشرح الدكتور احمد الحوفي مجلدان . دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة
- الأمم السامية حامد عبد القادر . مراجعة د عوني عبد الرؤف دار نهضة مصر مطبع والنشر . القاهرة .
- محربك القلب عبده جبر . دار أنف باء بالإشتراك مع المركز العربي للبحث والنشر القاهرة ١٩٨٢
- محاورات من الشعر الرومانسكي الإنكليزي اختارها وترجمها د عبد الوهاب المسيري ومحمد علي رابط ، مؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٩
- الثاوة سعد الدين الشيخي . أوراق للنشر القاهرة
- الناس في كفر عسكر أحمد الشيخ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٩
- من نور الخيال . وضع الاحبال في تاريخ القاهرة شعر عزة حداد . رو . الوصف ١٩٨٢

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

بسم الله الرحمن الرحيم

دار نهضة مصر للطبع والنشر

محمد وحمدى ابراهيم وشركاهم

انشأها احمد محمد ابراهيم ١٩٣٨

تقدم لقرائها مختارات من فنون الرواية العربية

القصة فى الشعر العربى إلى أوائل القرن الثانى الهجرى للأستاذ على الجندى ناصف ١ر
احياء العاطفية بين العذرية والصوفية للدكتور أحمد عبيى هلال ١ر٢٥٠
ليلى والمجنون او الحب الصوفى للدكتور محمد عبيى هلال ١ر٢٥٠
قصص رومانية للدكتور محمد مندور ١ر٢٥٠

ومن مؤلفات الأستاذ عبد المنعم الصاوى

الفاجعة فى طبق مشروح ١ر٠٠٠
وفى عصرنا صديق اسمه يونس ١ر٥٠٠

دعيني أرى الكثير قصصي
ثم اصطحب الدموع ١ر٠٠٠
١ر٠٠٠

ومن مؤلفات الأستاذ نروت أباظة

حبوط السما ١ر٥٠٠
نقوش من ذهب ونحاس ١ر٢٥٠
قصر على النيل ٧٥٠
حائنة الأعين ٧٥٠
أوقات خادعة ٥٠٠
الساحة فى الرمال ٦٥٠

ومن مؤلفات الأستاذ محمود نيمور

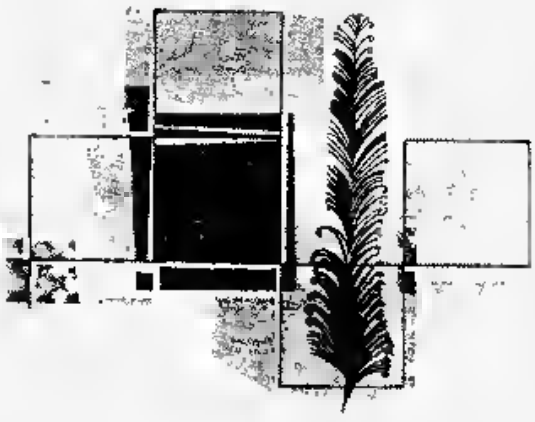
أنا القاتل وقصص أخرى ٥٠٠
الأيام المة وقصص أخرى ٣٥٠
أبو عوف وقصص أخرى ٥٠

سجل تجارى ٢٠٤٢٨
سجل مصدرين ٢١٨٥
سجل ثقافى ٢١

١٨ شارع كامل صدقى بالفجالة ـ القاهرة

تليفون ٩٠١٨٢٧ / ٩٠٣٣١٥ / ٩١٨٨٩٥
تلغرافيا دار النهضه
تلكس NAHDA EIN ٩٢٨١٥

مراجعات دار نهضة مصر للطبع والنشر



الهيئة المصرية العامة للكتاب

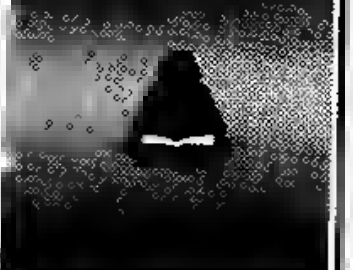
تقدم

المسرح

عن لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة

شهرية

رئيس التحرير
د. سمير سرحان



فصول

مجلة النقد الأدبى

كل ٣ شهور

رئيس التحرير
د. عزالدين اسماعيل

الثقافة

الحرية
الأصالة • المعاصرة

شهرية

رئيس التحرير
د. عبدالعزيز الدسوقى

الجديد

أوسع المجلات الثقافية انتشارًا

نصف شهرية

رئيس التحرير
د. رشاد رشدى

القصة

بالاشتراك مع نادى القصة

كل ٣ شهور

رئيس التحرير
ثروت أباظة

ماهرجلد

وقريبًا

- دنيا الشعر عن لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة
- السينما عن لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة

الهيئة المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل / بولاق / القاهرة

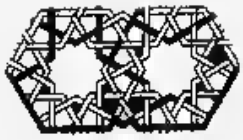
THIS ISSUE
ABSTRACT

Ṭāher ʿAbd Allah's literary work seeks to break out of the traditional aspects of story telling in response to the elaborateness and complexity of his reality. This is clearly manifested in his original language which is distinguished by its specific constructions and its own rules of foregrounding. From this language, **Yehia al-Tāhei** has managed to create a world distinguished by its seriousness, hardness and depth of feeling, a world filled with motion, vigour and conflict. His novels ' **al-Ṭōq wa al-ʿIswera** ', ' **al-Haqā'iq al-qadīma Ṣāleḥa lèthārit al-dahsha** ' and ' **Tasāwīr min al-Ṭurāb wa al-Mā' wa al-Shams** ' manifest the novelist's attempt to create a new world and simultaneously reflect the tragic and pessimistic qualities of the human condition.

With the conclusion of the studies in the main part of this issue we come to the round-table discussion of this issue. Several new novelists participated in discussing their problems and their concepts of the art of fiction as they actually practice it. This is followed by a review of the art of the novel through the experiments of the previous generation of novelists. Their testimonials presented here are, in fact, an important historical document.

The Literary Scene section of this volume includes an interesting critical experiment comparing **al-ʿAṛḍ** and **Fontamara** as well as a critical review of a book, entitled *A thousand and One Nights- A Structural Analysis* and critical reviews of a number of contemporary Algerian, Sudanese, Syrian, Palestinian and Egyptian novels. Reviews of English and French periodicals devoted to the art of fiction follow, and there is also a review of university theses and dissertations dealing with the novels.

Translated by: Mahmoud ʿAyād
Revised by: Nancy Salama



Lebanese writer, **Hanān al-Sheikh**, who shows an interest in the development of Lebanese women in her second novel entitled, **'Faras al-Shaytān'**. The writer believes that her third novel **"Hikāyet Zahra"** represents the peak of her artistic maturity. In this novel she uses poetic language, a variety of events and evocative symbols. Through **Hanān al-Sheikh's** use of the stream of consciousness, she was able to reveal the Lebanese scene with its multiple conflicts which are still being played out in the present ongoing civil strife.

The next essay is not far removed from the topic of the stream of consciousness. **Hamed Tāher** writes on "*Marcel Proust's Concept of the Structure of Fiction*" asserting that **Proust's 'A La Recherche de Temps Perdu'** is one of the high points in world fiction, despite the naivete of its characters and the simplicity of its events. According to Taher this novel gains importance from its use of the memory technique. Memory, for **Proust** is "a store for all feelings, emotions and psychological responses". Proust's artistic vision is based on a rational analysis of all experience as conveyed in a complex artistic mode. This novel is a work of art of the first order; it is spacious like the building of a huge and elaborate cathedral. **Proust** is essentially an architect, and he had always associated the skill of the novelist with that of the architect.

At the end of this part, **Andrew Gibson**, (lecturer at the University of London, Holloway) writes an article for **Fusūl** entitled "*Some Observations on Narrative and Humour*". He refers to **George Meredith's** observations concerning **Moliere's** characters who are all anti-social, and yet present a satirical perception of all that is anti-social. Laughter, according to **Bergson**, is a punishment which society inflicts upon anti social individuals. **Gibson** presents a number of patterns which deviate from the norms of classical text and which are used to evoke laughter, such as linguistic misunderstanding, foolishness, gregariousness, excessive concentration and elaborateness. The writer points out that nothing is come in the absolute, that laughter is controlled by social factors as much as it is controlled by psychological conditions. Moreover, it is our cultural norms and standards that impose subjects for humour. Humour in the non-classical text is based on tampering with the norms, rules, tradition and method of presentation in classical texts. Generally speaking there are no hard and fast dividing lines between classical and non classical texts. It is rare to find any text which is totally free of humour.

The fourth and final part, includes two articles, the first of which deals with the beginnings of the Egyptian novel while the latter deals with recent Egyptian novels.

In the first article, **Layla 'Anān** deals with the phenomenon of "contradiction" in **Al-Manfaluti's** work. Specifically, a contradiction exists between his translated European novels and the novels he himself wrote. **Layla 'Anān** points out that the two types of novels deal with only one topic, love. The translated works revolve around the love between two children who grow together in the heaven of childhood but who become physically enamoured with each other upon maturity, causing their fall from the heaven of innocence and their subsequent damnation. Death becomes the only resolution for their problems. **Al-Manfaluti's** novels are primarily moral tales which attack the social corruption of women, their looseness and imitation of all aspects of European social life. These novels revolve around a man and a woman living in a state of bliss which is destroyed by their attempt to imitate the European ideal, the novel ending with the destruction of the imitators. **Al-Manfaluti's** own stories clearly contradict his translated novels. Lyla Anan concludes that **Al-Manfaluti** rejected the European model in his own novels, a model which he himself presented to the Arab reader in his translated novels.

The last article in this issue is entitled "*The Novels of Yehia al-Taher*" by **Sabri Hāfez**. The writer points out that **Yehia al-**

THIS ISSUE ABSTRACT

Magnd Ṭobya. She concludes by pointing out the frequent use of personal pronouns and the disappearance of the traditional narrator in a manner that allows the existence of several conflicting points of view.

Sāmī Khashaba in his essay entitled "*The Generation of the Sixties — an investigation of its Cultural Origin*" deals with a more general area concerning the generation of literary figures who started to appear on the literary scene, in general, and in the novel in particular, in the sixties. He states that this generation is motivated primarily by political troubles and that it is a generation interested in changing a fragmented and troubled world that has gone mad into a rational world that has some meaning. If most writers of this decade started by writing short stories because of their immediate impact, they have ended up by writing novels because of their far reaching and [illegible] outlook. These writers were influenced, in varying degrees, by different intellectual, political, ideological and religious concepts presented in Marxism, Existentialism, and Psycho-analysis. All the concepts, or views however proclaim this generation's urge for change and their persistent efforts towards transcending their reality.

From the cultural origin of the generation of literary figures of the sixties **Mohamed Badawi** takes us to the realistic aspects of their work as manifested in their experimentation with literary form and technique. Their experiments reflected their earnest willingness to transcend the reality in which they lived and their desire to reformulate it. **Badawi**'s article is based on the hypothesis that there is interaction between social and literary structures. The writer tests this hypothesis in his analysis of the structural and formal levels in **ʿAyam al-ʿInsān al-Sabʿa**' by **ʿAbd al-Hakeem Qasim**, **ʾal-Ḥuqaʾiq al-Qadima Saleha hʾthatit al-Dalisha**' by **Yehia al-Ṭāher ʿAbd Allah**, **ʿNigmat ʿAghristus**' by **Sun ʿAllah ʾIbrāhim**, and **ʾal-Zenī Barakāt**' by **Gamal al-Ghitani**. He concludes his analysis by pointing out that the Arab socio economic structure has been dominated by an anachronistic productive mode hence, its backwardness. The literary figures of the sixties were out to change their world and reformulate its basic components in an attempt to transform their putrefied reality. This is clearly seen in their use of language and in their use of elements from the Tradition, as well as from the Western experimentation with literary form.

Sīzā Qassem's study, entitled "*Irony in the Contemporary Novel*," investigates literary irony in the sixties. The Russian Formalists had a rich conception of irony which was later developed by **Jakobson** to become a major element in literary texture. According to **Sīzā Qassem**, irony seems to be the most prevalent phenomenon in the literary work of the generation of the sixties. Irony may be defined as "a strategy which makes use of the surface form of the words of the reigning regime, only to reject them and to emphasize the contrary". Irony is of a dual nature like metaphor. The writer uses irony to subjugate emotional excesses and put an end to intellectual exaggeration, as well as to call for a review of tradition in an attempt to reformulate it. In the applied part of this study the writer analyses three novels, **ʾal-Zenī Barakāt**' by **Gamal al-Ghitani**, **Ḥikayāt ʾIrʾamīt**' by **Yehia al-Tāher ʿAbd Allah** and **al-Lagna** by **Son ʿAllah ʾIbrāhīm** to illustrate the different examples of irony.

If irony is one of the major prevalent structural phenomena in the modern novel in general and in the contemporary Arabic novel in particular, the stream of consciousness represents a new trend in the novel. **Yehia ʿAbd al-Dāyim** in his article entitled "*The Stream of Consciousness in the Contemporary Lebanese Novel*" reviews the history of this trend since its beginning in the twenties with **James Joyce**'s novels up to the contemporary Arabic novel, **ʿMitāmār**' by **Nagnīb Mahfūz**, **ʿAyam al-ʿInsān al-Sabaʿa**' by **ʿAbd al-Ḥakīm Qāssem**, and others. He traces the impact of the stream of consciousness trend on the Lebanese novel and its successful use by **Layla Baʿlbaki** in her two novels **ʿAna ʿAḥya**,' and **ʿal-ʿAllaha al-Mamsukha**. He concludes with a study of Yonng

naturalistic and the realistic novel, **Le Roman Fleuve**. Thus, similar circumstances have led to the similarity of the themes and forms of the novels of these two writers.

Part three includes nine articles dealing with the elements of narrative technique and contemporary experimentation with the novel.

This part starts with a study by **Fatuh Ahmed**, "*The Language of Dialogue in the Novel*". In this article the writer employs a semantic perspective on the language of dialogue in the novel as revealed in writings of novelists and in the opinions of critics. This leads to the issue concerning the use of colloquial or classical Arabic in the language of dialogue in fiction. This article, however, is a review of critical opinion rather than an applied critical study of dialogue in specific novels. Fatuh Ahmed thus cites the compromising approach taken by **'Issa' ibīd** in this matter. His approach balances the requirements of art and language by writing dialogue in fiction in a language free from overtly classical constructions interspersed with colloquial words. However, if the dialogue is short, it could be conveyed as it is. The writer then deals with the concept of the third language; a language that is neither classical nor colloquial like that of **Tawfīq al-Ḥakīm** which simultaneously fulfils the requirements of the classical language and also the flexibility of the colloquial. This question of the language of dialogue is pursued in the works of **'Ali al-Ra'i**, **Mohamed Mandūr**, and **Shukrī 'Ayād** who focus on the writer's freedom of choice and the nature of the creative experience, leaving the final arbitration of this issue to the requirements of the specific work of art itself. Hence, the issue is transformed into that of artistic and non-artistic language rather than the use of the colloquial or the classical forms.

I'tidāl Osman then deals with the theme of the problematic hero in "*The Problematic Hero Belonging and Alienation*". Novels with this theme give great importance to the psychological make up of the problematic hero, his autobiography and his quest for new values in a world dominated by degraded materialistic values, the laws of market economics and monopolistic interests. Her study presents three types of the problematic hero novel, namely "abstract idealism," "romanticism of disillusionment" and finally, a form that mediates between these two extremes in its philosophic, aesthetic and historic aspects known as the "Bildungsroman". The study then deals with the problematic hero as he is portrayed in the Arabic novel and how his appearance was a direct result of a crisis similar to that experienced in Western culture. The crisis led to the alienation and isolation of Arab intellectuals from their world with their rejection of prevalent values, and then the initiation of the quest for new values that might give their existence more meaning and significance. Through her study of **Yūssef Idriss's** novels, **al-Baldā'** and **Qiṣat Ḥub**, the writer points out two types of fictional characters who represent the alienated hero who in his search for belonging unites with the other which makes it possible to blend with the whole group and which allows him to participate in re-shaping its future through his revolutionary activity. In such revolutionary activity life gains significance and meaning.

Angīl Boutros Samān writes on "*The Point of View in the Novel*" an issue which has been given much attention in Western criticism. The term "point of view" has two senses: on the one hand, it manifests the novelist's philosophical social and political pre-occupations, and on the other it reveals the relationship between the author, the narrator and the theme. The writer traces the meaning of this concept in Western criticism (**Henry James**, **Philip Stevick**, **Norman Freedman**, and **Percy Lubbock**) and presents examples of its use in the Western and in the Arabic novel. In the applied part of the study the writer analyses the novels of **Qandīl Um Hāshem**' by **Yehia Haqi**; **Miramār**' by **Naguīb Mahfūz**, '**Al-Ḥarām**' by **Yussif Idriss**, '**Ghorfat al-Mussafa al-Ardiyyah**' by

THIS ISSUE ABSTRACT

fiction, yet it has not received much attention from critics. In view of this paradoxical situation **ʿAbd al-Raḥmān Fahmī** stresses the importance of investigating this genre of fiction to establish its literary value. However, what may be termed *"the thriller"* (*al-Riwāya al-Būlīsiya*) is not just one type in Western culture but is actually divided into two main types and a number of minor subcategories. The researcher has defined all these types concluding with a list of distinctive features for each type of thriller. All thrillers, disregarding the multiplicity of their types, have but one common effect, that of thrilling the mind, the emotions or the imagination. Finally, the writer posits that the main elements in all types of thrillers have recurred in all types of stories from the myth to the religious story and even to masterpieces of world literature. The recurrent features of thrillers have been manifested in fiction since **Oedipus** up to **The Brothers Karamazov**.

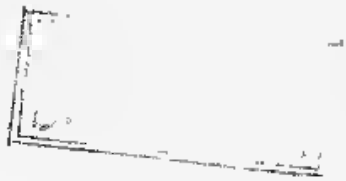
Among the relatively modern genres of fiction which have not received enough attention in this country is "*science fiction*". **Essām al-Bahiyy** has tried to trace the history of this genre since its first stirrings in the seventeenth century. These early attempts exhibited a staunch belief in science and in its potential to help man achieve happiness and welfare. Science fiction is a specific type of fiction which depends on imagination, thought and ability to predict the future more than it does on a well-made plot or rich characterization. In science fiction, human nature is simplistically conveyed. The writer, however, claims that a critical reading of such novels should make allowances for this fact. The writer then moves to an applied critical study of **Nihād al-Sharīf**'s novel *Qāhir al-Zaman* (*The Time Conqueror*), which portrays the problems related to the uses we make of science and our journey into the future. This novel, according to **Essām al-Bahiyy** succeeds on the technical level.

In the third article in this part **Samia Ahmed** deals with the relationship of the novel to history. From the very start, we know that she is not really interested in the traditional "historical novel". She is more interested in explaining the relationship between the novelist and contemporary history. First she records the political and social changes in Egypt since the Revolution of July, 1952, and the impact of these changes on novelists reflecting the active conscience of the nation. The writer uses **al-Ghiṭānī**'s **al-Zeinī Barakāt** and **Naguib Mahfūz**'s **al-Karnak** which deal with revolution and democracy, as examples of the interaction of creative writing and contemporary history. She also investigates how works of art manage to become effective tools of social and political criticism. The writer considers these two novels to be honest and realistic political testimonials of a decisive decade in the history of the Egyptian people.

Mohamed Herīdī concludes this part with a study entitled *"Generations in the Egyptian and Turkish Novel"*. This study deals with the "generation novel", a genre established by **Naguib Mahfūz** in his **al-Thulāthiya (Trilogy)**. Naguib Mahfūz's **Thulāthiya** is a record of half a century in the life of the Egyptian society, similarly, **Yaḳūb Ḳadrī** depicts twenty-five years in the life of the Turkish society in his novel "**Panorama**". Despite the fact that this study tries to find similarities between these two writers it can not be called a comparative study in the traditional sense of the word. This study, however, succeeds in raising questions concerning the degree of similarity between these two writers. The answers to these questions may pave the way towards an understanding of this genre of fiction which records a given period of time. **Mohamed Herīdi** has shown that the answer to this question lies in the political and economic structure of both the Egyptian and the Turkish societies during a specific period, hence the similarity in the struggle, the motivation and the objectives of the two peoples. These factors have shaped the national consciousness of these two novelists and have urged them to direct their creative abilities towards portraying the social and political struggles of their people in their novels. Strangely enough, both writers were influenced by the

THIS ISSUE

ABSTRACT



Whereas the fourth issue of **Fuṣūl** dealt with poetry in general and issues in Arabic poetry in particular, the present issue is devoted to the theoretical and applied study of fiction and the art of narration. Included are eighteen studies, divided into four main parts, which deal with the art of fiction and narration in chronological order.

The first part includes three essays, the first of which analyses the language of narration in the Arabic narrative Tradition (*al-Turāth*). The other two deal with the use of narrative elements from the Tradition such as the dream or the myth in the contemporary Arabic novel.

Nabīla Ibrāhīm, in her paper "*The Language of Narration in the Arabic Tradition*," highlights the immense wealth of narrative elements in the Arabic Tradition. She also asserts that the Arabic Tradition has not received enough attention from modern critics and scholars. She therefore attempts to deal with this narrative Tradition from technical point of view, making the utmost use of modern studies of the theory of fiction (*Theorie der Erzählens*). The researcher then attempts to relate the technical aspects of these narratives to the reader, highlighting the role of the narrator. Finally, the writer presents the applied part of her study which deals with structural and linguistic terms by listing the technical features of narratives by two great story tellers, namely **al-Ǧāḥiẓ** and **al-Hamaḏānī**.

It is common practice to relate the origins of the short story and the novel in modern Arabic literature to Western literature. **Fadwa Malṭī-Douglās**, however, in her essay entitled "*Traditional Elements in Modern Arabic Literature*" starts from the premise that it is not accurate to underestimate the impact of the Arabic literary Tradition on modern Arabic story writers. These writers, consciously and unconsciously make use of this Tradition, a fact which is clearly manifested in the unity of Arabic creative writing.

In the process of investigating this claim, **Fadwa Malṭī-Douglās** chooses to deal with one of the major elements of the Tradition, *the dream* with their symbolic fictional value which are fully utilised by story writers. The researcher chooses to deal with three novels, by **al-Ṭayyib Ṣāleḥ**, **Naǧīb Maḥfūẓ** and **ʿAbd al-Salām al-ʿOgeli**, as examples of the artistic use of dreams in the Tradition. These novelists do not just make use of traditional elements, but their use of such elements reveals their attitudes towards Tradition. Tradition for **al-Ṭayyib Ṣāleḥ** is a source of health and happiness for **al-ʿOgeli** a source of destruction, and for **Naǧīb Maḥfūẓ** a temporary remedy for the ills of modern man.

Because the myth is one of the means of perceiving life, **Waleed Mouneer**, in the third essay in the first part investigates *The Use of Mythical Elements in the Contemporary Arabic Novel* in an attempt to evaluate the significance of such use and its contribution to reality. The researcher deals with the use of myth on several levels: the levels of language, character, and events. Mouneer analyses these different levels in three contemporary novels '**al Zuel**' by **Gamal al-Ghitāni**, '**Dawā'ir ʿAdam al-ʿImkān**' by **Maǧīd Ṭūbia**, and '**al-Ṭāǧir wa al-Naqāsh**' by **Moḥamed al-Bisāṭi**. The researcher concludes that these mythical elements have enriched these novels in content and form.

In the second part of this issue, there are four studies dealing with the generic typological classification of novels. The typological classification of novels deserves more attention but we have restricted ourselves, for lack of space, to dealing in depth with four neglected types of novels. The first study in this part, is a study by **ʿAbd al-Raḥmān Fahmi** dealing with a genre neglected by scholars namely that of *the detective story*. The author of this essay is also a novelist, a short story writer, and a radio and television playwright.

At the outset of this study the writer points out that this type of novel is internationally the most widespread genre of

٢٤٧٧٠

رقم الايداع بالدار العامة للكتاب

Printed By
General Egyptian Book Organization Press

۶۱۱۶۳
تاریخ ۲۷-۳-۸۵

FUṢŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor :
EZZ EL-DIN ISMAIL
Editorial Manager :
SAMI KHASHABA
Editorial Secretariate
EITIDAL OTHMAN
Lay Out :
FATHI AHMAD
Secretariate
Ahmad Antar
Isam Bahiy
Mohammad Badawi

Consultants
Z. N. MAHMOUD
S. EL-QALAMAWI
Sh. DAIF
A. YUNIS
A. EL-QUTT
M. WAHBA
M. SUWAIF
N. MAHFOUZ
Y. HAQQI

FICTION AND THE ART OF NARRATION

Vol. II

No. 2

January, February, March, 1982